
كارول تالون هيغون
الجماليات
مكتبة
ترجمة : د. عبد الهادي مفتاح
صفحة
7

انضم لـ مكتبة .. امسح الكود

telegram @soramnqraa



L’Esthétique

by Carole Talon- Hugon



الجماليات

كارول تالون هيغون

ترجمة: عبد الهادي مفتاح

صفحة



كتاب

الجماليات

المؤلّف

كارول تالون- هيغون

الطّبعة الأولى:2023

التّرقيم الدّوليّ

978-603-8387-30-6

رقم الإيداع

1444/6425

E-mail: admin@page-7.com

Website: www.page-7.com

Tel.: (00966)583210696

العنوان: الجبيل، شارع مشهور

المملكة العربية السعودية



جميع آراء المؤلف الواردة في هذا العمل وخلافه تعبر عنه وحده وليست مسؤولية دار النشر أو أي جهة أخرى متصلة بها من الجهات والهيئات الثقافية التنظيمية أو المانحة وغيرها.

الفهرس

مقدمة

إن موضوع هذا الكتاب هو الجماليات بوصفها تخصصا فلسفيا؛ فما هي الجماليات إذا بهذا المعنى؟ يبدو السؤال بسيطا في ظاهره، لكنه في حقيقة الأمر، سؤال في غاية الصعوبة. لقد عرفها للاند في «*المعجم التاريخي والنقدي للفلسفة*»، الصادر سنة 1980، بوصفها هي ذلك «العلم الذي يتخذ من أحكام القيمة التي نميز بموجبها بين الجميل والقبيح موضوعا له»؛ بيد أن معجم «مصطلحات الجماليات»، الصادر سنة 1990، اعتبرها هي «فلسفة الفن وعلمه»؛ بينما أجمع كل من «تاريخ الفكر الفلسفي»[1] الصادر سنة، 1971 و«الموسوعة الفلسفية» الصادرة سنة 1967، و«الموسوعة الأكاديمية الأمريكية» الصادرة سنة 1993،على تعريفها بوصفها هي ذلك المسلك الفلسفي الذي يهتم بالفنون وبالجمال؛ والحال أن هذا التضارب في التعاريف، نلمسه حتى لدى الفلاسفة أنفسهم؛ فقد عرفها بومجارتن في كتابه الـ «تأملات» الصادر سنة 1735، بكونها هي «العلم بنمط المعرفة الحسية بالموضوع»، بينما عرفها

(1) L'*Historisches Worterbuch der Philosophie*

هيجل Hegel في كتابه «دروس في علم الجمال» (1818-1930)، بوصفها «فلسفة الفن». ويزداد هذا الغموض إذا ما أخذنا بعين الاعتبار، المعنى الذي يجتره أصل الكلمة نفسها؛ فـ «إستطيقا» مشتقة من الكلمة اليونانية «إستيسيس» (aisthêsis) التي تدل على كل من ملكة وفعل الإدراك الحسي في الوقت نفسه (الإحساس والادراك)؛ ويبدو أن هذا الاشتقاق، يستدعي الجماليات لتكون هي دراسة الأفعال أو الحدوس الحسية بالمعنى الواسع للكمة، أي المحسوسات (Les aisthêta) في مقابل الأفعال أو الحدوس العقلية (Les noéta)؛ فهل الجماليات هي نقد الذوق أم هي نظرية الجميل أم هي علم الإدراك الحسي أم هي فلسفة الفن؟

عن هذا التضارب في التعاريف، تنبثق نقطتان: الأولى أن الجماليات هي بمثابة تفكير ينصب على مجال موضوعات تهيمن عليها مصطلحات من قبيل «الجميل»، «المحسوس» و«الفن»؛ وكل واحد منها يستوجب وينطوي بدوره على مصطلحات أخرى؛ وهذه السلاسل من المصطلحات تلتقي فيما بينها في عدة نقاط؛ فـمصطلح «جميل»، ينفتح على مجموع الخصائص الجمالية؛ بينما يحيل مصطلح «محسوس» على أفعال من قبيل «أحس»، «شعر»، «تخيل»، كما يحيل على الذوق وعلى جودة الأحاسيس والصور والمشاعر...الخ؛ بينما يحيل مصطلح «فن»، على الخلق والإبداع والمحاكاة والعبقرية والإلهام والقيم الفنية... الخ. وسيكون من الخطأ الاعتقاد أن هناك موضوعات جمالية قارة؛ ولنأخذ كمثال على ذلك مفهوم الذوق الذي ظهر في القرن السابع عشر، وما لبث أن توارى طويلا خلال

القرن التاسع عشر، ليحظى باهتمام كبير في النصف الثاني من القرن العشرين. إن هذه الموضوعات نفسها، لها تاريخها، هو بالضبط تاريخ معالجاتها النظرية؛ بيد أنه من الجائز القول انطلاقا من زاوية النظر التاريخية التي ننظر نحن منها هنا، أن دائرة موضوعات الجماليات هذه، رغم كونها واسعة جدا، فهي مع ذلك محدودة. ومن بين الأسئلة التي سنعالجها هنا، السؤال عن الخاصية المركبة أو غير المركبة لهذه المجموعة ولهذا الاتصال بين المفاهيم الثلاثة الأصلية التي يمكن أن نرجع عناصرها إلى رحمها؛ فهل يوجد رابط قوي بين هذه الموضوعات، من شأنه أن يشكل الوحدة الباطنية للجماليات رغم تنوع وتعدد التعاريف التي أعطيت لها أم أن اجتماعها لم يكن إلا اعتباطيا؟

والحال أنه من المستحيل مع ذلك، الاقتصار على مقاربة الجماليات انطلاقا فقط من موضوعاتها، لأن من بين هذه الموضوعات، ولا سيما تلك التي تنتسب إلى الفن بشكل خاص، ما يعتبر أيضا موضوعا لتخصصات أخرى مثل النقد الفني أو تاريخ الفن، اللذين ولدا بالضبط في الفترة نفسها التي ظهرت فيها الجماليات (الإستطيقا)، (ناهيك عن العلوم الإنسانية الحديثة التي تهتم بالسؤال نفسه، كـ«سوسيولوجيا الفن» و«علم نفس الإبداع» و«سيميولوجيا الأعمال الفنية»...الخ، والتي يعتبرها البعض اليوم علامة على تضخم سيفضي إلى أفول الجماليات وانحلالها. وهي المسألة التي سنتطرق لها في خاتمة هذا الكتاب). ينبغي إذا أن نستعين بمعيار آخر، ألا وهو ذلك الذي يشكل النقطة الثانية التي تنبثق عن

التعاريف المذكورة أعلاه والذي تعتبر الجماليات بموجبه تخصصا فلسفيا، لتتميز بذلك عن تاريخ الفن وعن النقد بخاصيتها المفهومية والعامة، وبكون مهمتها لا تكمن في عرض أعمال الماضي والتعريف بها، ولا في تقييم الأعمال الفنية في الزمن الحاضر، بل بكونها طريقة للمناقشة والتحليل والحجاج، تمكن من توضيح المفاهيم وتنقيحها؛ الشيء الذي يعني أنها ليست حكرا على كبار الفلاسفة؛ فعندما تستجيب لهذه المتطلبات كتابات الشاعر فإنها بكل تأكيد ستدخل ضمن حقل الجماليات. (لنستحضر هنا كتاب *«مدخل إلى منهج ليوناردو دافينشي»* لصاحبه فاليري Valéry الصادر سنة 1894) أو كتابات الناقد الفني (ككتاب *«الفن»* لمؤلفه كلايف بل Clive Bell، الصادر سنة 1914 مثلا، أو مؤرخ الفن (ككتاب *«الفن والوهم»* لصاحبه ارنست هانز جومبريخ E. H. Gombrich، الصادر سنة 1960 على سبيل المثال لا الحصر)، أن نعرف الجماليات انطلاقا من حقل موضوعاتها ومن الطريقة المعتمدة في معالجتها، فهذا بحد ذاته غير كاف؛ والحال أن مصطلح «الإستطيقا» (الجماليات) لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر بقلم بومجارتن الذي اقترح استعمال المصدر اللاتيني للكلمة (aesthetica) أولا، في «تأملاته الفلسفية» الصادر سنة 1735، ليوظف بعد ذلك المصطلح الألماني (die Aesthetik) في كتابه «الجماليات» الذي صدر سنة 1750. إلا أن ابتكار الاسم لا يعني بأي حال من الأحوال، ابتكار هذا التخصص الذي يروم التفكير في الجميل وفي المحسوس أو في الفن، وإلا لتوجب علينا أن نستثني من الجماليات جملة من المؤلفات من قبيل «مقالة في الجميل»

الذي ألفه جان-بيير دي كرزاز J-P. de Crousaz، سنة 1715، و«البحث في أصل أفكارنا عن الجمال والفضيلة» لهاتشسون Hutcheson، الصادر سنة 1725، أو كتاب «معبد الذوق» الذي ألفه فولتير، سنة 1733؛ومعنى ما تقدم هو أن أن بومجارتن لم يبتكر إلا الاسم، أما الولادة فهي سابقة عن ذلك بكثير، فما هو الزمن الفاصل إذن بين الولادة والتعميد؟ نصف قرن أم ألفا سنة؟ وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار، أن ظهور الجماليات لا يقترن بأي حال من الأحوال بتسميتها، أليس من الأجدى أن نعود بولادتها إلى بداية الفلسفة، وأن ندرج ضمن مجالها كلا من محاورة *«هيبياس»* لأفلاطون، وكتاب *«الشعر»* لأرسطو، و*«تاسوعتي»*[2] أفلوطين الأولى والسادسة اللتين تتناولان موضوع الجميل؟ إن شأن الكتاب القدماء مع الجماليات، شأن أرسطو مع الميتافيزيقا؛ فقد فكر في الوجود من غير أن يفرد لهذا التفكير اسما؛ فإذا كان لا حقوه قد أطلقوا اسم «ميتافيزيقا» (ما بعد الطبيعة/ Métaphysique)على أعماله التي تلت تلك التي تعنى بالطبيعة (physique)، ألا يكون من الواجب على نحو مماثل، أن نخص كتاب *«الشعر»* لديه، باسم «الجماليات»؟ ما الذي تهدف إليه عملية إعادة التسمية هذه؟ إن

---

(2) - التاسوعات Les Ennéades هي مجموعة من النصوص التي تركها أفلوطين، ويبلغ عددها 54 مقالا. جمعها تلميذه «فورفوريوس» بعد موته في 6 مجموعات تضم كل مجموعة منها 9 مقالات. لذا سميت هذه المقالات بـ «التاسوعات» أو بـ «التساعيات» كما يقول البعض. انظر: Gérard Durozoi et André Roussel, Dictionnaire de philosophie, Edition Nathal,1990, p258. ومصطفى غالب، افلوطين، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت 1986. ص17. (المترجم)

الأمر واضح؛ فإذا كان من اليسير أن نؤرخ لظهور الاسم، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة لتاريخ ظهور أولى المحاولات لضم مختلف التأملات والأفكار حول الجميل والمحسوس والفن في تخصص واحد، إذ أن الأمر يتعلق هنا بمسألة فلسفية، لا بمسألة تاريخية.

سوف نرى أن الجماليات قد ظهرت في القرن الثامن عشر؛ لأن نشأتها كانت رهينة، لا فقط ببعض الموضوعات وبطريقة معينة في مقاربتها، بل بجملة من الشروط أيضا، لم يتسن لها أن تجتمع إلا في ذلك العصر؛ ففي بداية العصر الكلاسيكي، أي في منتصف القرن السابع عشر تقريبا، ظهر في الثقافة الغربية إبستيمي جديد، أي بترتيب معين للأفكار يتجاوز وعي الأفراد؛ وهذا النظام المعرفي الجديد هو الذي سيشكل الأرضية التي على أساسها ستنشأ لا فقط الجماليات، بل مجموعة من التخصصات المعرفية الأخرى كذلك، كالنقد الفني أو تاريخ الفن أو أشكال جديدة من التخصصات قديمة، بالإضافة إلى الفيزياء الميكانيكية الجديدة. إن هذا النظام العرفي الجديد، هو الذي سيلتحم في قلبه على نحو غير مسبوق، كل من المحسوس والجميل والفن. لقد ابتكر القرن الثامن عشر إذن، كل من التسمية والتخصص المعرفي؛ لكن هذه النشأة المزدوجة في غاية التعقيد كما سنرى، لأن الذي ابتكر الكلمة، ليس هو من أوجد التخصص؛ ذلك أن هذا الحقل المعرفي، سبق له أن وجد قبل أن تظهر الكلمة وبمعزل عنها؛ (لم يوظف *كانط* هذا المصطلح ليشير من خلاله إلى مشروع أعماله في *«نقد ملكة الحكم»*). إنها إذن مرحلة موسومة بالتعقيد؛ فمن جهة، لأن التخصص لم ينشأ بشكل مكتمل

وغير قابل للأخذ والرد من خلال عمل واحد بعينيه، بل انبثق شيئا فشيئا وبشكل متزامن في بعض الأعمال التي صدرت عن بعض الكتاب والفلاسفة في كل من فرنسا وإنجلترا والمجر وألمانيا؛ ومن جهة ثانية، لأن هذا الحدث المتعدد، لا يخلو من سوء فهم ومن بدايات متعثرة.

ماهي إذن بالضبط الجماليات بالنظر إلى هذا الإبستيمي (النظام المعرفي الجديد) الذي جعلها ممكنة؟ هل هي حقا بمثابة نقد للذوق، كما ذهب إلى ذلك الفكر الإنجليزي والفرنسي في القرن الثامن عشر، أم هل هي نظرية المحسوس كما ذهب إلى ذلك بومجارتن؟ أم هي فلسفة الفن، كما ساد الاعتقاد على نطاق واسع في القرن التاسع عشر؟ هل هي فكر في الوجود كما تقول بذلك الفينومينولوجيا، أم هي إيضاح نقدي للمفاهيم الجمالية كما أرادت لها الفلسفة التحليلية أن تكون؟ لقد كتب باسكال قائلا: «إن التعريفات لم توضع إلا لتعين الأشياء التي سميناها، لا لتوضح طبيعتها»؛ لذلك فإن «التعريفات» التي نزعم أننا أعطيناها للأشياء، ليست في حقيقة الأمر إلا اقتراحات هي دائما عرضة للتناقض، وأن التعريفات الإنسانية الوحيدة الممكنة، هي «تعريفات الأسماء» ***(في الفكر الهندسي)***؛ فإذا كانت إذا التعاريف التي تزعم أنها تفصح عن طبيعة الأشياء - ومن تم عن طبيعة الجماليات ذاتها - عرضة للتناقض، فذلك لأنه لا توجد ماهية لهذا الحقل المعرفي عابرة للتاريخ؛ فكلمة «جماليات» (إستطيقا) ومن منظور اصطلاح فيتجنشتاين هذه المرة، هي بمثابة «مفهوم مفتوح»؛ ***إنها مجموع المعاني التي أعطيت لهذه***

الكلمة، حينما صارت تخصصا ممكنا في النظام المعرفي الجديد؛ وإنه لمن الصعوبة بمكان، أن نحسم في أمر معنى من هذه المعاني، بالرجوع إلى ماهية مزعومة لهذا التخصص. إن معنى الكلمة، هو مجموع توظيفاتها؛ فكل توظيف لها، يحدد وجها تاريخيا من أوجهها. سيكون علينا إذن، أن نحلل هنا كل واحد منها تباعا، وأن نضعه في علاقة مع وضعية الفن ومع رؤية العالم التي كانت سائدة في تلك الحقبة التي ساد فيها؛ كما سيتعين علينا أيضا أن نفكر في المماثلات والقرابات والصلات الموجودة بينها.

إن مفهوما منفتحا كمفهوم الجماليات، هو مفهوم قابل للتَّطور؛ فإذا كانت الجماليات غير قابلة للاختزال في تاريخ تلك التي عَرفَها الماضي، وإذا كانت تخصُّصا أو حقلًا معرفيا حيا وليس محنطا، فإن السؤال سيكون أيضا ***عما ستؤول إليه في المستقبل***. بإمكاننا أن نستحضر المعاني التي أعطيت للكلمة، وأن نقول من تم ما كانت تعنيه الجماليات؛ لكن ما كانت عليه، لا يقرر إلا بشكل جزئي، فيما ستؤول إليه؛ ذلك أن تطورها رهين بالقرارات التي تتخذ بشأنها؛ قرارات ليست اعتباطية، بل هي بمثابة اقتراحات مفكَّرٌ فيها ومستندة إلى تحليل للتصور الإبستيمي الجديد لعصرنا.

الفصل الأول

ما قبل الجماليات

لقد حدث أن كان هناك تفكير فلسفي ينصب على موضوعات ستصبح فيما بعد من اختصاص الجماليات والفلسفة التي تحمل اسمها، حتى قبل أن يظهر هذا المصطلح («substantif esthétique ») ويولد هذا التخصص الفلسفي؛ وفي مقدمة هذه الموضوعات، الموضوعان الأكثر أهمية من بينها، ألا وهما الجميل والفن. سيكون علينا إذن أن نفحص محاولات التفكير هذه لنرى ما الذي يتعلق به الأمر، ونحلل الأسباب التي تحول دون الحديث عن جماليات قبل القرن الثامن عشر، لنبين من تم بأي معنى كان لهذه المحاولات الفضل في غرس بدور الجماليات مستقبلا، وكيف أنها اليوم ذات أهمية كبرى بالنسبة إليها.

I. ميتافيزيقا الجميل

1- أفلاطون

لقد كتب أفلاطون في شبابه محاورة تنصب بالضبط على مفهوم الجميل، ويتعلق الأمر بمحاورة *«هيبياس الكبرى»* التي تحكي عن سقراط وهو يبحث في مواجهة هيبياس السفسطائي عن ماهية الجمال. عن السؤال: «ما هو الجميل؟»، تم اقتراح مجموعة من الأجوبة وفحصها ثم نقدها واستبعادها. ينتهي الحوار بمعضلة غنية بالدلالات؛ فالجواب الأول الذي قدمه هيبياس، والذي يرى أن الجمال، هو «عذراء جميلة»، تم استبعاده بحجة أن المثال لا يقوم مقام التعريف. وهو بالفعل لا يحدثنا عن ماهية الشيء، كما أنه يظل دائما عرضة للنقد؛ فتمة أشياء أخرى كثيرة جميلة (يمكن لفرس أو قيثارة أن تكون جميلة). كما أن هناك أشياء مختلفة جذريا يمكنها أيضا أن تكون جميلة (قدر مثلا)؛ والأدهى من ذلك أن جمال الشيء الذي وقع عليه اختيارنا، مسألة قابلة للنقاش؛ (شابة جميلة، لن تكون كذلك إذا ما قورنت بحورية)؛ فهل سيكون الجميل إذن موضع اتفاق؟ لا، لأن الاتفاق لا يستند إلا لظاهر الشيء، وهو هنا الجميل؛ فهل سيكون هو النافع؟ للجزم بذلك، يتعين علينا أن نكون على علم بماهية النافع، ومن ثم بماهية الخير، كما بالرابطة التي تجمع بينهما، وهذا ما لم يتحقق إلا في الوقت الذي ظهر فيه كتاب ***«الجمهورية»***.

هل يتوجب القول إذن، ومن منظور مختلف جدا، بأن الجميل هو ما يجلب اللذة الحسية للسمع والبصر؟ ولكن، بما أن كل الحواس مخول لها أن تستشعر اللذة، فلماذا سنحصر الجميل بوصفه ما يجلب اللذة، في هاتين الحاستين فقط؟ ستفتح محاورة *«فيليبوس» (51* b-d) طريقا آخر لتجيب عن هذا السؤال، مميزة بين اللذات الكدرة (كتلك التي ترتبط بالاسترخاء بعد التوتر أو بالإشباع بعد الحرمان)، واللذات المختلطة كتلك التي نعرفها في المشهد التراجيدي مثلا واللذات الخالصة (التي تولدها الأشكال والأصوات الجميلة). لكن أفلاطون ستعترضه هنا مشكلتان متعارضتان على نحو مماثل: تتعلق الأولى بحصر اللذة التي يجلبها الجميل في حاستين فقط؛ وتتمثل الثانية في الجمع بين هاتين اللذتين في وحدة معبر عنها بالرابطة «و»؛ كما أن القول علاوة على ذلك، بأن ***الجميل يجلب اللذة***، ليس معناه القول بأن الجميل ***هو ما يجلب اللذة***؛ وماذا عن جمال الأشياء غير المحسوسة كالقوانين الجميلة مثلا؟ وبما أن مسألة الانتقال من الجمال المحسوس إلى الجمال غير المحسوس لم تحل، فإن المحاورة قد انتهت بمعضلة.

تسمح لنا هذه المحاورة مع ذلك، بفهم ما هو هذا الجميل الذي ينطلق منه *سقراط*: ***«إنه ما به تكون كل الأشياء الجميلة جميلة»*** (*b*294)، وذلك «مهما كان الشيء الذي ينضاف إليه، بحيث يتحقق الجمال في الحجر كما في الخشب، في الإنسان كما في الآلهة، وفي كل أنواع الأفعال كما في كل موضوع قابل للدراسة» (*d*292)؛ إنه ما لا يمكنه «في أي وقت أو في أي مكان وفي عين أي إنسان، أن يظهر

بمظهر قبيح» (d 291). لقد كان سقراط يبحث ***عن الجميل***، بينما كان هيبياس يتحدث ***عما هو جميل***، إما لأنه لم يدرك الفرق بين الاثنين، أو لأنه لم يقبل بوجود فرق بينهما. إن موقفه ذا النزعة الاسمية[3]، يتعارض مع مثالية أفلاطون؛ لذا فالجميل بالنسبة إليه، هو ما يسميه الناس كذلك، والجمال كيفية وليس ماهية، فهو ليس بشيء بمعزل عن المظهر الجميل.

سوف تقدم المحاورات الميتافيزيقية في مرحلة النضج، أجوبة عن جملة من الأسئلة التي ظلت معلقة هنا؛ وسوف يتجلى فيها الجميل بوصفه إشراقة ميتافيزيقية للفكرة. لقد أصبح الجميل يشكل مع الحقيقي والخير، ثلاثة مبادئ لا انفصام بينها؛ وهكذا أصبح الجميل مفارقا للمحسوس القابل للتغير والتنوع والمنحط أنطولوجيا؛ فالأشياء المحسوسة، ليست جميلة إلا بفضل حلول فكرة الجميل فيها؛ إنها البريق المحسوس للشكل المعقول، بحيث لا يعدو الجمال المحسوس أن يكون مجرد مرتبة أولى للجمال، لا ترقى إلى جمال الروح والفعل والمعرفة.

يترتب عن هذا أن تجربة الجمال، ليست في الجوهر محسوسة بل

---

(3) - تشير النزعة الاسمية (Nominalisme) إلى موقف فلسفي يقر بأنه لا وجود لجوهر ميتافيزيقي خلف الأسماء؛ وأن الماهيات ليست سوى أسماء وعلامات تدل على أشياء مفردة، مناقضا بذلك كلا من المذهب الواقعي الأفلاطوني والنزعة التصورية. وقد ظهر هذا المذهب أول مرة مع أتباع سينيكا الذين انتقدوا أفلاطون بقولهم «نرى الفرس بوضوح لكننا لا نرى الفروسية». غير أنه لم يتبلور بحق، إلا مع روسلان Rocelin وأوكام Occam، اللذين استندا إلى هذا الإنكار للماهيات المجردة، ليؤكدا أن المعرفة لا تتأتى إلا من خلال مصدرين أساسيين هما التجربة والمنطق. (المترجم). انظر:

Nominalisme. In, Dictionnaire de philosophie, op cité, p238/ 239

معقولة؛ وما صنوف الجمال المحسوس هاهنا إلا تدرب على الصعود بالضرورة من رؤية الجمال المحسوس، نحو تأمل فكرة الجميل بطريقة روحية متصاعدة، هي تلك التي يصفها خطاب الحكيمة ديوتيما في محاورة «المأدبة» بقولها: ***«لنتخذ من الأشياء الجميلة المحسوسة هاهنا، نقطة انطلاق نحو هذا الجمال المفارق للطبيعة [...] لنصعد بلا انقطاع كما لو كنا نرقى سلما؛ ولتكن نقطة انطلاقنا شيئا واحدا جميلا [...] ومنه إلى اثنين [...] وانطلاقا من اثنين [...] نرقى إلى جمال الأجسام كونيا؛ ومن الأجسام الجميلة [...] نرقى إلى الاهتمامات الجميلة؛ ومن الانشغالات الجميلة [...] نرقى إلى العلوم الجميلة، إلى أن نصل في النهاية انطلاقا من العلوم، إلى هذا العلم الجليل الذي ليس علما بشيء آخر غير هذا الجميل المفارق للطبيعة وحده؛ وهكذا نتعرف في الختام وبشكل مجرد على ماهية الجميل بحق»*** *(المأدبة، c211)*. إنه الجمال الخالد، المطلق، الكامل والمنزه عن التغير والفساد. تعرض محاورة ***«فيدروش»*** المذيلة بعنوان: «في الجميل»، كيف أن الروح وقد سبق لها أن رأت الأفكار لما كانت بصحبة الآلهة (المعرفة تذكر)، تبحث هاهنا في العالم السفلي عن النسخ الناقصة التي ليست سوى علامات عن الأصل المفارق؛ فتأمل الجمال المحسوس، هو إذن بحث عن المجاوزة الفعلية له، من خلال التأمل الفكري في العالم المعقول.

2- أفلوطين

تحتوي *«تاسوعات»* أفلوطين الأولى والسادسة، اللتان خصصهما

للحديث عن الجميل، على جملة من الموضوعات الأفلاطونية؛ من بينها أن الجمال المحسوس لا يوجد إلا لكونه يستمد وجوده من الفكرة المعقولة عن الجميل؛ وأن الجميل في ذاته يخلع الجمال على كل شيء مع بقائه هو هو؛ وأن مختلف الأشياء الجميلة تتشابه فيما بينها لأنها تشترك في فكرة الجميل؛ كما أن الجدل الصاعد يسمح بالانتقال درجة درجة، من جمال الأجسام المحسوسة نحو أشكال أخرى للجميل تكون دائما أكثر تجريدا؛ وأن الحب يلعب في هذا الصعود المتنامي دورا حاسما؛ وأن الجميل مرتبط بالخير في العالم المعقول. لكن هذه الموضوعات تعرضت هنا للتعديل؛ وعن هذه التعديلات نشأ التصور الأفلاطوني المحدث للجميل.

من جملة هذه الإضافات الجديدة التي أقحمها أفلوطين، نلاحظ أن هناك تفكيرا في جمال الأجسام ونقاشا نقديا مهما للفكرة التي دافع عنها *سيشرون* في مؤلفه «*المجادلات التسكولانية*»[4] (والتي ترى بأن الجمال المرئي يكمن في تناسب الأجزاء مع بعضها البعض ومع مجموعها؛ لكن أفلوطين لم يدبج هذه الموضوعات الجديدة، إلا استنادا إلى ميتافيزيقا الجميل، وانطلاقا من أرضية أفلاطونية؛ هكذا تم التفكير في الجمال من خلال مقولتي المادة والشكل؛ فالفكرة هي

---

(4) - «مجادلات تسكولانية» (Les Tusculanes) هي خمس محاضرات كتبها سيشرون، تأخذ شكل حوار مفترض بينه وبين شخص مجهول، حيث يتبنى سيشرون حجاج الفلاسفة السابقين عليه ليبرهن على فكرته الخاصة حول القضايا الوجودية التي سبق أن عالجتها المدارس الفلسفية من قبيل: هل الموت شر؟ هل الألم هو أكبر الشرور؟ وهل الحكيم جدير بأن يحزن؟ ما هو ألم الروح؟ وما الأهواء؟ وما الفضيلة؟ وما السعادة؟ (المترجم)

التي تعطي شكلا للمادة لتجلو ظلمتها بفعل ذلك؛ وهي إذ تنسق بين الأجزاء المختلفة التي تتكون منها الأشياء، إنما تجعلها تتآلف في وحدة تامة؛ وبالتالي: «فالكائن الذي تناسبت أجزاؤه وتناسق بعضه مع كله، هو بكل تأكيد كائن انحصر الجمال به، لكونه ارتقى إلى الوحدة»؛ وبالعكس، فـ«القبيح [...] هو كل ما لم يهيمن عليه شكل أو علة، لأن المادة لم تقبل الانصياع كلية للفكرة». هكذا يكون الجميل هو الفكرة المهيمنة على المادة، والقبح هو انعدام الشكل؛ فحتى جمال اللون البسيط، «مصدره الشكل المبدد لظلمة المادة والحضور المعنوي للنور الذي هو عقل وفكرة».

لكي يتسنى للإنسان بلوغ ماهية الجميل هذه، يتوجب عليه أن يتوجه صوب ذاته للعمل على تطهيرها على نحو يسمح له بأن يصير اشراقة ونورا. إن أفلوطين يؤكد على ضرورة الصد عن المحسوس، إذ يتعين على المرء أن يتخلى عن الرؤية بالعين حتى لا يعرف المصير نفسه الذي انتهى إليه نرجس، علما أن «الذي غرق من نرجس في الاعماق المظلمة والوخيمة على العقل، ليس هو جسده، بل روحه التي قدر لها أن تعيش في الظلال وأن تقيم عمياء في الجحيم». ينبغي إذن أن نغمض عين الجسد لنفتح العين الباطنية؛ ولكن، لنوقظ هذه العين الباطنية، علينا أن نتطهر وننفصل عن كل ما ليس بجوهري؛ أي عن الجسد والحدس الحسي والأهواء والخصوصيات الفردية. إن على الروح أن تصد عن حياة الجسد؛ وبالتالي، عن المادة التي هي مبهمة، ناقصة، مظلمة ومرتبطة بالقبح وبالشر: «لنفعل كما يفعل النحات، إذ يتعين عليه أن يجعل التمثال جميلا؛ فهو يزيل جزءا،

يكشط، يصقل، ويلمع إلى أن يجلي الملامح الجميلة في الرخام. على منواله إذن، عليك أن تتخلص مما هو عرضي، وأن تقوم ما هو معوج، وتنظف ما هو معتم حتى يصير لامعا، وألا تتوقف عن نحت تمثالك الخاص بك». بفضل هذا التجرد ونكران الذات، ستصير الروح ضياء وإشراقا؛ وذلك هو الشرط لتتمكن من بلوغ الجميل المطلق، الأبدي والسرمدي، إذ يتعين عليها أن تصير مماثلة لموضوع الرؤية لكي تراه؛ «فما من عين أبدا تستطيع رؤية الشمس، إذا لم تصر هي نفسها مماثلة للشمس، وما من روح ترى الجميل إذا لم تكن هي نفسها جميلة؛ فليصر إذن، كل شيء أولا مقدسا وجميلا، إذا ما أردنا أن نتأمل الله والجميل».

3- العصر الوسيط

لقد كان العصر الوسيط المسيحي يفكر في الجميل باعتباره خاصية من خصائص الوجود؛ ولم يعرف هذا العصر من *أفلاطون* سوى محاورة *"تيماووس"*؛ ولكنها هي أيضا تتضمن رؤية للعالم يحكمها فن رباني ويطبعها جمال أخاذ. إن هذا المرجع الأفلاطوني وقد انضاف إليه نص الإنجيل والمناقشات الفيتاغورية التي صاغها بويس Boèce في التصور الرياضي-الموسيقي للكون إلى جانب الأفلاطونية المحدثة التي عرفت من خلال أعمال أدونيس المنحول Pseudo-Denys، لهو شيء يدعو إلى التفكير في الجمال بوصفه حقيقة عقلية وبهاء ميتافيزيقيا وانسجاما أخلاقيا؛ أي أن الجميل من

حيث هو صفة من صفات الله، هو بمثابة كمال مضاف إلى الكون.

لقد حافظ الجمال هنا إذن، على تباثه الميتافيزيقي، وتم التأكيد مرة أخرى على قابلية المتعاليات أن تحل محل بعضها البعض، كما نلمس ذلك في قول *القديس توماس*: «إن الجميل والخير متطابقان، ولا يختلفان إلا من حيث الكيفية التي من خلالها نأخذهما بعين الاعتبار [...] فنحن نقول عن الجيد أنه ما يثير شهيتنا بوجه خاص، بينما نرى أن الجميل هو ما يكون من الممتع ادراكه».

يحافظ الجمال إذن، على وجوده الموضوعي بشكل لا نقاش فيه، كما يتضح ذلك من قول القديس أوغسطينوس: «لو سئلت عما إذا كانت الأشياء جميلة لأنها تجلب اللذة، أم أنها تجلب اللذة لكونها جميلة، فسيكون جوابي: إنها تجلب اللذة لأنها جميلة» *(الدين الحق De Vera Religione)*؛ وهو الشيء نفسه الذي سيكرره القديس توماس بعده بنحو ثمانية قرون في مؤلفه «عن الأسماء المقدسة» بقوله: «ليس الشيء جميلا لأننا نحبه، بل إنا نحبه لأنه جميل وخير». إن الجمال إذن، خاصية توجد على نحو موضوعي في بعض الموضوعات وفي بعض الكائنات وفي بعض الأعمال.

إن موضوعية الجميل هذه، تدعو إلى البحث عن خصائصه الصورية؛ ولقد ظل مفهوم التناسب أساسيا في العصر الوسيط، تماما كما كان عليه الأمر في القديم؛ فنحن نعثر عليه عند أفلاطون كما عند أرسطو وسيشرون؛ وقد تم التنظير له أيضا وتطبيقه من قبل الفنانين.

يضيف القديس توماس إلى هذا التناسب (Consonentia)، خاصيتين صوريتين أيضا من خصائص الجميل هما: الاكتمال (L ’integritas) واللمعان (*é*clat).، حيث يقول في «الخلاصة اللاهوتية»: «يحتوي الجميل على ثلاث خاصيات هي: في المقام الأول، الكمال؛ أو بمعنى آخر، ينبغي أن يكون تاما؛ فالأشياء التي تكون ناقصة، تكون بالفعل قبيحة؛ ثم التناسب اللائق، أي انسجام (الأجزاء فيما بينها)؛ وأخيرا، اللمعان، بحيث أن الأشياء التي نقول عنها جميلة، هي تلك التي تمتلك لونا براقا».



4- خلاصة

لم يكن الجمال في القديم ولا في العصر الوسيط شيئا محسوسا؛ والأشياء المحسوسة نفسها لم يكن يقال عنها جميلة، إلا لكونها تشترك في هذه الخاصية مع العالم المعقول. ليس الجمال المحسوس إذن، سوى انعكاسا شاحبا للفكرة غير جدير بالوقوف عنده، إن لم نقل بأنه يستحسن الصد عنه بأسرع ما يمكن؛ الشيء الذي لا يعني بأي حال من الأحوال، أن العصر القديم والعصر الوسيط، لم يعرفا بتاتا تجربة الجمال المحسوس؛ بل لقد كان معترفا به ويتم الاقبال عليه كما نلمس ذلك عند كل من القديس برنار والقديس توماس، وكما يشهد عليه الحب العذري في شروحات «نشيد الأناشيد»؛ بل ولهذا السبب بالضبط، تم اعتباره من قبل المتصوفة تحديدا شيئا خطيرا. يوجد إذن إحساس جمالي ملموس، والمتعة الجمالية ليست وليدة

الحداثة؛ إلا أن الفلسفة تحثنا على عدم الاكتفاء بهذا، وتدعونا إلى البحث من خلالها وأبعد منها، عن أهداف نبيلة وعن تلبية رغبات من نوع آخر.

من شأن هذا أن يمكننا من فهم سبب غياب هذه الموضوعات التي ستصبح فيما بعد، موضوعات جمالية بامتياز، كمفهوم اللذة الجمالية ومفهوم حكم الذوق؛ وبما أن الجميل المحسوس ليس بمستقل عن الجمال المتعالي، فهو ليس جديرا بأن نقف عنده طويلا.

II. التفكير في الفن

نعثر في الفلسفة القديمة وفي فلسفة العصور الوسطى على عدة محاولات للتفكير تتناول أسئلة متعلقة بالفن، بقدر ما نعثر على محاولات للتفكير في الجميل، من قبيل السؤال عن المحاكاة، وعما ينبغي أن تكون عليه التراجيديا، وعن التأثيرات الخلابة والساحرة للشعر والموسيقى؛ إلا أن هذا كله لا يسمح لنا مع ذلك بالقول بوجود محاولات للتفكير في الفن قديما وفي العصر الوسيط، لسبب بسيط، وهو أن الفن بالمعنى الذي نفهمه اليوم، لا يتطابق مع أي مقولة من مقولات ذلك التصور.

1- الفن والتقنية (أرس Ars وتخني *technê*)

من المؤكد أن كلمة «*فن*» (ars) موجودة في اللغة اللاتينية القديمة، وأن الكلمة الفرنسية الحالية (art) مشتقة منها مباشرة؛ إلا أنها كانت تعني آنذاك المهارة والدقة والاتقان وعلو الكعب، وتحيل بالفعل على ممارسة الرسم أو النحت، بقدر ما تحيل في الوقت نفسه على البلاغة مرورا بالسكافة أو الجزارة. فالذي يمارس هذا الفن (artifex [icis]) هو الذي يمارس حرفة، ينسق عملا، وقد تشير الكلمة أحيانا إلى منسق الكون نفسه. والأمر نفسه ينطبق على الإغريقية القديمة، حيث تدل الكلمة «تخني»، على مختلف المعارف

والمهارات التي تحتاجها الممارسة ويستدعيها القيام بمهام الحرف والصناعات وكل ما يرتبط بها.

في العصر الوسيط أيضا، تم تصور الفن بوصفه التمكن الجيد من المهارات والمعايير التي لا بد منها للقيام بعمل ما؛ وكل المفكرين، من أرسطو إلى دان سكوت، ما فتئوا يؤكدون على أنه مهارة تفترض عنصرين اثنين: الأول، معرفي (يتعلق بالإلمام بالقواعد التي تسمح بالإنتاج)، والثاني، إجرائي (يتعلق بالخبرة وليس بالفعل). إن نظرية الفن إذن، هي نظرية تتعلق بالحرف والمهن. لكن الفن مع ذلك، لا يتمتع بأية استقلالية ميتافيزيقية؛ فهو بعيد عن الخلق أو الإبداع الإلهي، وأقل مرتبة من الطبيعة التي يحاكيها في أعماله، مادام أنه يوظف، ينسق وينظم عناصرها لينتج آثارا جديدة؛ لذا يقول القديس توماس في *«الخلاصة اللاهوتية»*: «إن الفن ناقص مقارنة بالطبيعة، لأنها تمتلك هذا الشكل المادي والجوهري (substantielle)الذي ليس باستطاعته هو أن يحوزه».

إن التمييز في العصر الوسيط بين الفنون الميكانيكية والفنون الشريفة، ليؤكد على أننا أمام عصر تحتل فيه الأعمال اليدوية ومنتوجاتها، مرتبة أدنى من التأمل والمعرفة.

إن كلمة «فن» إذن التي نتداولها اليوم، ليس لها نفس المعنى ولا المحتوى نفسه الذي تحمله كلمة «آرس» أو «تخني»؛ فإذا ما حصل أن تطابقت المعاني في بعض الاستعمالات، فإن قيمة هذه المصطلحات وكل الدلالات التي من الممكن أن تجترها وكذا

معانيها، تختلف بشكل ملحوظ. والحال أننا نعلم بأن اللسان ليس مدونة، بل هو نوع من التقطيع للواقع الذي لا يمكنه أن يتطابق إلا بشكل سيء مع ذاك الذي أنجزه لسان آخر. إن ما نشير إليه نحن اليوم من خلال كلمة «فن» و«تقنية» و«صناعة تقليدية»، لا يشكل بالنسبة للإنسان الاغريقي-الروماني القديم، ثلاثة أصناف من النشاط الإنساني مختلفة فيما بيها، بل جهة واحدة من الممارسة لا تمايز فيها، حيث يتواجد جنبا إلى جنب كل من الحداد ومنشد الملاحم والإسكافي والمهندس المعماري.

أن يكون العصران القديم والوسيط، قد جهلا الفن بالمعنى الحديث للكلمة وكذا نظام الفنون الجميلة الحديث، فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أنهما لم ينتجا أعمالا فنية. إن أعمال كل من فدياس Phidias وبراكسيتيل Praxitèle وليسبوس Lysippe قد وصلت إلينا؛ وصار بإمكاننا أن نعجب بفسيفساء وصباغة العصر الوسيط المسيحي وبهندسته المعمارية؛ وأن نواصل قراءة سوفوكليس وهوميروس وفيرجيل. وباختصار، إن هذه الأزمنة قد انتجت روائع الأعمال الفنية التي نعرفها، بدون فن وبدون وجود نظام للفنون الجميلة؛ وما من شك أن موقفها من هذا الإنتاج الفني، لا يمكنه أن يقارن بموقفنا نحن اليوم؛ وقد عبر مالرو Malraux وهو يتحدث عن هذه الأعمال الفنية في كتابه «*تحولات الآلهة*» عن ذلك بقوله: « لقد أبدعها فنانون لم تكن فكرة الفن موجودة بالنسبة لهم ».

2- الإدانة الأفلاطونية

نعثر في أعمال أفلاطون على عدة تأملات، ليس في الفن بصفة عامة- وقد رأينا للتو لماذا- بل في الرسم وفي الشعر والموسيقى أو الهندسة المعمارية. إن موقف الفيلسوف من هذا الذي أدرجناه تحت مقولة الفنون الجميلة، متذبذب جدا، على الأقل فيما يتعلق بالشعر؛ بحيث أن كاتب «الجمهورية»، يعترف بإعجابه الكبير بهوميروس *(598 e)*. لكنه يتردد في القول هل ما إذا كان ينبغي تصنيف الشعراء في خانة المظهر والوهم أم إلى جانب تلك المعرفة التي ينفذون إليها بفعل الهذيان وقد نظر إليه بوصفه «هبة إلهية» *(فيدروس، 244 a)*. إن محاورة *«فيدروس»* لتشهد على هذا الموقف المزدوج تجاه الشعر الذي يعلن فيه أفلاطون في معظم الأحيان عن ارتيابه منه، وأحيان أخرى عن إعجابه الصريح به، كما يتجلى ذلك في توظيفه هو نفسه للأساطير؛ توظيف يترك لدينا الانطباع، بأن أفلاطون يقبل بالجمع بين الخيال والواقع على نحو مختلف جدا عن النور العظيم للعقل.

غير أن ما يتفرغ له أفلاطون في كتابه *«الجمهورية»*، إنما هو العمل على إدانة فن المحاكاة بصفة عامة؛ وما يهمنا نحن بهذا الصدد، إنما هو الوقوف عند هذا الذي باسمه تتم هذه الإدانة.

إن الحقيقة هي ما بموجبه تمت إدانة فن المحاكاة الذي يعرف بالرسم؛ وكم هي غنية عن التعريف تلك الفقرات التي تدين الخساسة الأنطولوجية لفن المحاكاة، الواردة في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، والتي يتردد صداها في محاورة «السفسطائي». إن فن

النجارة، أسمى أنطولوجيا من فن الرسم، لأن النجار وهو يصنع سريرا، إنما يحاكي فكرة السرير، أي نموذجه الأولي والأزلي، بينما الرسام حينما يرسم سريرا، فهو يكتفي بمحاكاة السرير المحسوس الذي هو نفسه، ليس إلا محاكاة؛ وعليه، فإن التمثل بواسطة الصورة بعيد عن الفكرة بمرتبتين؛ فـ «الرسم وفن المحاكاة بصفة عامة، ينجزان في العمل الفني الخاص بهما، وجودا بعيدا عن الحقيقة» *(a603)*. علاوة على ذلك، إن الرسام وصانع التراجيديا وكل الذين تقوم أعمالهم على المحاكاة، لا ينتجون سوى نسخة الشيء، ولا علم لهم بما يحاكونه؛ فـ «الذي يحاكي ليس له علم أو رأي سديد فيما يتعلق بجمال أو بعيب الأشياء التي سيحاكيها» *(a602)*.

إن هذه الإدانة لفن المحاكاة، لا تقتصر فقط على العمل الفني وعلى منتجه، بل تمتد أيضا إلى آثاره على المشاهد؛ فهو إذ يدعوه إلى التلذذ به، إنما يبعده عما هو حقيقي؛ وبالتالي، فإن «كل الانتاجات والأعمال التي لها هذه الخاصية، إنما وضعت من أجل أن تفسد ملكة الحكم لأولئك الذين ينصتون لها؛ أي لجميع أولئك الذين يفتقرون إلى العلاج الحقيقي، ألا وهو معرفة ماهي الطبيعة الحقيقية للأشياء ذاتها» *(b595)*. إن المحاكاة بجميع أنواعها، تخاطب الجزء المحسوس واللاعقلاني في النفس؛ ومن تم، فهي بدل أن تجعلها على اتصال بما هو خير ورفيع فيها، أي في النفس، إنما تعقد الصلة بما لا قيمة له أصلا. فإذا كان الشاعر قد منع من الإقامة في الدولة التي تحكمها القوانين الجيدة، فذلك لأنه «يوقظ [...] ويغذي الجانب الخسيس في النفس، ومن تم فهو يقوض بتقويته لهذا الجانب،

العنصر القادر فيها على الاستدلال والتفكير» (المرجع نفسه). إن التمثل الذي يستحث العاطفة، يفقدنا صوابنا ويجعلنا ميالين إلى المحاباة والأهواء؛ وهكذا «فإن فحوى هذه الأحاسيس الغريبة، هو ما يستبد بعواطفنا وأهوائنا الشخصية» *(606b)*. يجب إذن أن نطرد من المدينة الفاضلة، كل أولئك الذين يخاطب فنهم الجوانب اللاعقلانية في النفس وينميها؛ فهو «عوض تركها تدبل وتجف، يقوم بتغذيتها وسقيها» *(606d)*.

يتبين إذن أن منتوجات الفن قد تمت محاكمتها بالاعتماد على مفهومي الحقيقة والخير، وأن المنظور الذي تندرج فيه هذه الملاحظات، ليس هو منظور التفكير في الفن أو في جماليات الادراك، بل هو المنظور السياسي لإنشاء دولة مثالية.

ولكن، أليس من المسموح به لنا على الأقل، أن نفكر بأن مقولة المحاكاة (mimésis) عند افلاطون، تشكل مفهوما ناظما لبعض التقنيات التي تندرج اليوم تحت مقولة الفن الحديث؟ نعم، ولكن ليس بشكل دقيق؛ والحال أن المحاكاة عند أفلاطون، عبارة عن مفهوم ميتافيزيقي يطبق على العلاقة بين الأفكار والوقائع المحسوسة، أكثر مما هي مفهوم جمالي. سنكون إذن علاوة على ذلك، أمام مفهوم ناظم أقل إجراء وفعالية، مادام أنه يستبعد بعض الممارسات التي لا تدخل في باب المحاكاة كالهندسة المعمارية، بينما يقود على العكس من ذلك، إلى اقحام السفسطة *(محاورة: السفسطائي، 234b)*، والسحر *(المرجع نفسه، 235a)*، وحتى

محاكاة أصوات الحيوانات (*محاورة: كراتيلوس، 423c*) في الممارسة الفنية.

3- شعرية أرسطو

يتضمن كتاب *«الشعر»* لأرسطو، حصيلة التأملات التي انتهت إلينا من أعماله حول الفن؛ وهي تأملات تنصب بخلاف ما قام به أفلاطون، على الممارسة الفعلية للأدب التي عرفها المسرح الإغريقي في القرن الرابع قبل الميلاد؛ وبالتالي فهو ينطلق من الفن الذي كان موجودا آنذاك، ليرتب تنوعه التجريبي ويستخلص قواعده ويضبط مفاهيمه ويثبت قواعده.

يتعلق الأمر قبل كل شيء بتصنيف التراجيديا ضمن هذا النوع من الممارسات التي توصف بكونها فنا؛ وما ذكرناه سابقا حول معنى كلمة «فن» كما كانت متداولة في القديم، إنما يؤكده التعريف الذي حظي به هذا الأخير. إن الفن هنا ينتمي بكل تأكيد إلى مجموعة الأنشطة الإنسانية، لكنه يتميز عنها بكونه انجز بهدف تحقيق غاية خارجية؛ فهو ليس نشاطا تطبيقيا بل منتجا. يجب إذن التمييز على سبيل المثال، بين فعل الأكل الجيد الذي يراد منه الحفاظ على صحة البدن، وبين فن التطبيب الذي هو تصرف ***بهدف*** العلاج. على هذا الأساس تأتى لأرسطو أن يعرف الفن بالمعنى الواسع للكلمة الذي حددناه سابقا، أي بوصفه «ترتيبا خاضعا لقواعد تهدف إلى الإنتاج».

إن كتاب «الشعر»، يهتم إذن بهذا الفن من المحاكاة الذي انتهينا

إلى الاصطلاح عليه اليوم باسم: الأدب؛ ولذا فإن مصطلح المحاكاة ليس له عند أرسطو الدلالات السلبية نفسها التي اقترن بها عند أفلاطون، وذلك لسببين: الأول، أن الميتافيزيقا الأرسطوطاليسية لا تنظر إلى عالم الحواس بعين الريبة؛ ومن تم فهي لا تتخذ موقفا سلبيا مما يحاكيه عالم الحواس هذا؛ والثاني، أن المحاكاة لا تعني هنا النسخ الحرفي؛ صحيح أنها تستنسخ الواقع وتتبع له، مادام أنها تحاكي بالفعل (الناس وهم يتصرفون)، ولكنها وهي تفعل ذلك، إنها تسمح بميلاد موضوع جديد (كائن متخيل)؛ فهي تتحدث إذن عن الممكن لا عما هو كائن؛ وبالتالي، فإن فن المحاكاة هذا، ليس هدفه هو الحقيقي كما يروم التاريخ، بل الممكن والمحتمل. المحاكاة إذن صناعة وإنتاج؛ إنها تحاكي الطبيعة، بمعنى أنها تنتج مثلها، أي أنها تكرر سيرورتها.

يلجأ أرسطو إلى التميز بين مختلف أجناس فن المحاكاة؛ وليتحقق له ذلك، فهو يأخذ بعين الاعتبار مظاهرها الثلاثة: أولا، وسيلتها (الإيقاع، النغم، اللغة)؛ ثانيا، موضوعها، حيث يكون الانسان دائما في موقف الفعل، ولكن، بشكل أكثر أو أقل نبلا (فالكوميديا تعرض أناسا وضيعين، بينما تستعرض التراجيديا كائنات متميزة)؛ ثالثا، طريقتها في المحاكاة (الحكي كما في الملحمة، أو الوصف كما في التراجيديا).

لقد خصص أرسطو وهو يصنف الأنواع الأدبية، الحيز الأكبر من كتابه الأول في *«الشعر»* للتراجيديا (لم يصل إلينا الجزء الثاني من

الكتاب الذي خصصه لمعالجة الكوميديا)؛ ونظرا لكونه كان يعرف ماهي نهايتها، كانفتاحها على المحتمل او على الممكن المقنع، فقد وضع جملة من القواعد التي يتعين الاسترشاد بها، كعدم اللجوء إلى السهولة في إيجاد المخرج بتوظيف العجائبي، أو إلى إثارة المسائل بطريقة غير قابلة للتصديق، مع ضرورة الحفاظ على تماسك الحبكة واستعمال لغة راقية من خلال توظيف المجازات كالاستعارة، واللجوء إلى خطط أو حيل مستلهمة من الفضاء المشترك للثقافة الاغريقية كالأساطير أو الحكايات التاريخية الواسعة الانتشار. هكذا يمكن إذن للتراجيديا أن تعرف بوصفها «تمثلا لفعل نبيل وقد بلغ غايته وله امتداداته، بواسطة لغة مطعمة بتوابل تتنوع بحسب ما يفرضه كل جزء من أجزاء العمل؛ على أن يتم عرض هذا التمثل في العمل، بواسط شخصيات الدراما أنفسهم وليس من خلال اللجوء إلى الحكي» (*1449* b).

إن أرسطو لم يكن ليجهل الدور الذي يلعبه التلقي في العمل الفني؛ لذلك فقد خصص حيزا هاما لمفهوم اللذة التي تجلبها المحاكاة نفسها، (سواء أثناء القيام بها أو عند تأملها). إنها لذة أكثر تعقيدا، لكونها مركبة من الإحساس بالانطباع الذي يخلفه فينا الخداع، ومن التطهير الذي يحصل لنا بفعل ذلك نفسه؛ فـ «التراجيديا إذ توقظ فينا الشعور بالرأفة وبالرعب، إنما تحيي فينا نوعا من التطهير (catharsis) الذي يخلصنا من مثل هذه العواطف» (*1449* b). وقد أشار أرسطو إلى هذا؛ ولكن في كتاب

«السياسة» هذه المرة، عندما قال: «إن الناس، وبعد أن يكونوا عرضة للشعور بالخوف وبالرأفة أو بالحماسة، نتيجة انصاتهم لهذه الأغاني التي تجعل النفس مغتربة عن نفسها، يعثرون من جديد على السكينة، ويتولد لديهم جميعا نوع من «التطهير» ومن الانشراح الممزوج باللذة» (b *1341*). إن هاتين الفقرتين الوحيدتين ضمن أعمال أرسطو اللتين يتحدث فيهما عن التطهير، مختصرتان جدا كما هو ملاحظ وملغزتان؛ ومن الممكن القول مع ذلك، بأن المحاكاة التي تتشكل منها التراجيديا، هي التي تحقق هذا التحرر من الآثار السلبية للمشاعر. إن التراجيديا هي التي تحدد نوع المسافة المولدة للانطباع بين المشاهد والحدث المؤثر فيه؛ فالتطهير والمحاكاة إذن، هما وجهان للظاهرة نفسها. إن التخيل هو أساس التحرر؛ فأن نعبر عن مشاعرنا انطلاقا من المسافة التخيلية تجاه هذا الذي تولدت عنه، معناه أننا نعبر عنها بكيفية جوهرية لا اعتيادية؛ والحال أن اللذة التراجيدية، إنما تتولد بالضبط عن هذا التحول الذي تخضع له مشاعرنا العادية.

إن قيمة هذا التفكير الأرسطوطاليسي في الفن، تفوق بكثير تأملات أفلاطون؛ فهو من جهة حل من كل الاعتبارات الميتافيزيقية والأخلاقية، إذ يمكن أن نرى في مسألة التطهير نقطة حاسمة تلامس الآثار النفسية والأخلاقية للفن، حيث يؤكد أرسطو ضدا على أفلاطون، أن للتراجيديا تأثيرا أخلاقيا، بل وحتى سياسيا إيجابيا، ألا وهو كونها تطهر الأهواء والعواطف؛ ومن جهة ثانية، إن أرسطو يتوخى الوقوف على طبيعة الفن الذي يقوم بفحصه، ومن تم تقديم توضيحات من خلال واقع معطى (ألا وهو الفن كما تجري

ممارسته في عصره)، وليس إصدار حكم على قيمته كما فعل أفلاطون. وأخيرا، إن تفكيره هذا، عبارة عن شعرية (بويتيقا)، أي أنه يقدم لفن معطى (هو حتما فن التراجيديا)، جملة من القواعد والارشادات المستمدة من التأمل في هذا الفن ومن فحص طبيعته وليس بكيفية اعتباطية. لا عجب أن يكون لكتاب «الشعر» من حيت هو نظرية استباقية، تأثير مباشر وكبير على الفن في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي *(آن كوكلان* Anne Cauquelin، *نظريات الفن، 1988)*.

III. تأملات جمالية بدون جماليات

يتبين إذن أن وضعية هذه التأملات الفلسفية في الفن وفي الجميل التي سادت قديما وفي العصر الوسيط، يكتنفها الغموض؛ فهي تتضمن البذور الأولى للجماليات وتمنع تشكلها في الوقت نفسه. فلننظر إذن في كل واحد من هذين المظهرين على حدة.

إذا كان الجميل هو بمثابة نقل وتمثل محسوس لما هو حقيقي، فإن على الفلسفة أن تذهب إلى ما هو أساسي وتغض الطرف عما هو ثانوي؛ لا سيما وأن المحسوس موضوع غير جدير بالاهتمام أنطولوجيا، وأن الجمال مفارق للأشياء.؛ وبما أن الجماليات هي تفكير فيما هو حسي (l'aisthêsis)وفي الجمال المحسوس، فإن الحظ ما كان ليحالفها، لأن هذه الميتافيزيقا كانت ستحول دون ظهورها.

إن نسق الفنون الجميلة والفكرة الحديثة عن الفن التي ترتبط به، قد كانتا رهينتين بالمستقبل، إذ لم يكن هناك مكان للجماليات بوصفها نظرية فلسفية في الفن. بيد أنه كانت هناك ممارسات مثيرة للاهتمام مصحوبة بإجراءات تقنية تنظمها، كما تشهد على ذلك مقالة نينوكرات Nénocrate في الرسم والنحت خلال القرن الثالث قبل الميلاد، التي تقدم جملة من النصائح والتوجيهات؛ وكما يتجلى ذلك أيضا فيما أنتجه العصر الوسيط من مقالات في البصريات ومن

فهارس لأيقونات ونماذج للاستنساخ، ومن أعمال تتضمن التقنيات التي يمكن للرسامين والنحات ومنتجي الأواني الزجاجية الاسترشاد بها. إن هذه المقالات التي خلفها فنانون محترفون، نجدها تتضمن في بعض الأحيان اختمارا نظريا في غاية الأهمية. هكذا تبلورت شيئا فشيئا في المؤلفات الأدبية فكرة استقلالية الشعر عن كل من النحو وعلم العروض. وباختصار، لقد تبلورت عدة مفاهيم بعيدا عن العروض النسقية، مثل مفهوم الابداع أو الفيض العاطفي اللذين سيدخلان ضمن اهتمام الجماليات فيما بعد. أما في عصر النهضة، فسيكتب كل من دانتي Dante وبترارك Pétrarque وبوكاتشيو Boccace عن فن التصوير في عصرهما، جامعين بذلك بين فن التصوير وثقافة الأدب الرصين. وقد كان حتى الرسامون أنفسهم يفكرون في طبيعة ممارساتهم؛ ومن أهم النصوص التي تناولت هذا الموضوع، نذكر مقالة «في الرسم» لكل من ألبيرتي Alberti *(1436)* وليوناردو دافنشي *(1490)*، وكذلك «مقالة في فن الرسم» لـجيوفاني باولو لومازو Lomazzo G.P. *(1584)*. لقد لعب التفكير في الفن من قبل الفنانين المحترفين في الفن، دورا حاسما في بناء الجماليات كما سنرى؛ بيد أنه وعلى امتداد هذه الفترة الطويلة من الفن بغير فن، ما كانت لتكون هناك جماليات بوصفها نظرية في الفن.

وأخيرا، يمكن القول على نحو يربط بين النقطتين اللتين سلف ذكرهما، أن ربط الجميل بالفن لم يكن ليحظى بالأولوية؛ ذلك أن

الاعتقاد بأن الجمال معقول وليس محسوسا، يحول دون التقدير الزائد للفن. على هذا الأساس لم يتساءل أرسطو عن الفن انطلاقا من الجميل، ولم يكن الفن بالنسبة لأفلاطون هو الذي يقود إلى الجمال وإنما الجدل.

إن حالة الجماليات في هذه المرحلة التي تمتد من العصر القديم إلى عصر النهضة، لم تكن إذن متطابقة تماما مع حالة الميتافيزيقا عند *أرسطو*؛ فمفهوم «*الميتافيزيقا*» لم يكن له وجود عنده، بل إن تلامذته هم الذين أطلقوا هذا اللفظ على النصوص التي جاءت في متنه بعد أعماله في الفيزيقا (الطبيعة)؛ ولكن غياب الكلمة، لم يكن ليعني بتاتا غياب التخصص الذي تشير إليه، وهذا بخلاف مفهوم الجماليات (الإستطيقا) الذي لم يكن له وجود قبل القرن الثامن عشر، لا من حيث الكلمة ولا من حيث الحقل المعرفي الذي تشير إليه.

إن هذه الوضعية النظرية تستدعي وتفسر سبب غياب الموضوعات التي ستصبح فيما بعد، محورية في الجماليات كالذوق والتجربة الجمالية واللذة والحكم الجمالي، إلى درجة أن تاريخ الجماليات هو أيضا تاريخ هذه الموضوعات. إلا أن هذه التأملات وفي الوقت نفسه الذي حالت فيه دون بناء الحقل المعرفي الذي سيصبح فيما بعد من اختصاص الجماليات، شكلت نقطة الانطلاق التي تبلورت فيها الإشكاليات الجمالية.

لقد زودت هذه المرحلة الجماليات بجملة من المفاهيم كالتأمل والمحاكاة والتطهير؛ كما مدتها كذلك بتحليلات سيتم إما تناولها من

جديد (كما حصل في القرن الثامن عشر مع شافتسبوري Shaftesbury الذي سيحدو حدو افلاطون في محاورة *«هيبياس الكبرى»* والتي تذهب إلى أن الجميل يمكنه أن يكون هو النافع)، أو تطويرها (كما حصل في القرنين السابع عشر والثامن عشر اللذين سيتوسعان بكيفية أكثر رحابة وتركيبا في موضوع التطهير الذي لم يعالجه أرسطو على نحو كاف)، أو تطبيقها بشكل فعلي (كما حصل ذلك مع الفن في العصر الكلاسيكي الذي متح بشكل واسع مبادئه وقواعده من كتاب *«الشعر»* لأرسطو).

إن فضل هذه التأملات الجمالية السابقة عن الجماليات، لم ينحصر فقط في زرع بذور هذا التخصص الناشئ، بل يمتد أيضا إلى الجماليات في زمننا المعاصر، حيث ما تزال بعض النقاشات التي تم الخوض فيها في الماضي تتواصل إلى يومنا هذا (هكذا تتشكل اليوم المواقف الممكنة من مسألة العنف في السنيما، وبشكل قبلي، انطلاقا من تعارض وجهتي نظر كل من أفلاطون وأرسطو حول تأثيرات الصور، بحيث يمكن القول انهما يشكلان اليوم مرجعا تتولد عنه مختلف النقاشات المعاصرة). إن هذه النصوص القديمة، من الممكن استثمارها من جديد، شريطة أن نأخذ بعين الاعتبار إمكانية النظر إلى حججها على أنها قابلة للعزل، وليست مرتبطة مع بعضها البعض من خلال نسق ما؛ (هكذا على سبيل المثال يمكن انطلاقا من حجج المنظرين في القديم أو في العصر الوسيط لموضوعية القيم، الخوض في بعض المسائل الراهنة جدا كمسألة مدى واقعية الخصائص

الجمالية). وأخيرا، إن هذه المحاولات في التفكير، تدعونا بما هي كذلك، إلى أخذ مسافة من زمننا المعاصر حتى نتأمله؛ فالصلة بين الجميل والحقيقي والخير، حالت دون تشكل إستطيقا الجميل ودون الفصل بين الجماليات وبين الأخلاق؛ وفي المقابل، إن أخذ هذا العصر بعين الاعتبار حيث الفن ليس هو الفن بـ «ال» التعريف، وحيث الجميل لا ينفصل عن الخير، يجعلنا ننظر إلى الجماليات كما لو كانت ثمرة تجسد تاريخي خاص، ويدفعنا إلى طرح السؤال عن مدى استقلاليتها عن الأخلاق، وعن مدى ملاءمتها مقارنة بنظيرها الأكثر رحابة ألا وهو «علم الجمال»؛ وباختصار، إن هذه التأملات الجمالية السابقة عن الجماليات، تمد الجماليات اليوم بالكثير من الأفكار وتدعونا إلى التفكير.

الفصل الثاني

نشأة الجماليات

إننا على علم بالتاريخ الذي تم فيه تعميد الجماليات (الإستطيقا) بهذه التسمية؛ فقد ظهرت الكلمة بهذه الصيغة الموصوفة لأول مرة سنة 1635 في أعمال الفيلسوف الألماني بومجارتن؛ لكن التعميد ليس هو الميلاد، لأن نشأتها لم تكن مقرونة بعمل معين من شأنه أن يشكل أول ميلاد بمحض الصدفة لهذا التخصص الجديد؛ بل لقد ارتسمت معالمها في عدة أعمال وتفتحت شيئا فشيئا في جميع أنحاء أوربا انطلاقا من منعطف القرنين السابع عشر والثامن عشر، لتصل بالتدريج إلى تحقيق وعيها بذاتها بكل وضوح. لقد ظهرت الجماليات حينما توفرت لها مجموعة من الشروط وتهيأ لها حقل مناسب لتقوم بتحليله. ولهذا سنعمل على فحص التحولات الحاسمة التي لحقت بالموضوعين الرئيسيين اللذين شكلا محور اهتمام البحث الذي أتينا على النظر فيه في كل من العصر القديم والعصر الوسيط، ألا وهما: الفن والجميل.

I. الإبستيمي الجديد

1. منزلة الجماليات الجديدة

لقد عرف القرنان السابع عشر والثامن عشر ولأسباب معقدة، منعطفا تغيرت بموجبه الكيفية التي كان ينظر من خلالها إلى العالم كما تدركه حواسنا. لقد صار المحسوس منذ ذلك الحين مستقلا بالنظر إلى المعقول، فلم يعد مطلقا مجرد انعكاس مشوه للأفكار، بل لقد أصبح يشكل عالما ظاهريا مستقلا سيعمل *كانط على التنظير له* في كتابه «*نقد العقل الخالص*». هكذا صارت المحسوسات (aisthêta)الناجمة عن الحساسية موضوع تفكير مستقل بذاته. وبالموازاة مع ذلك، لقد تم إضفاء الطابع الذاتي على هذا المحسوس، بحيث أصبح ينظر إليه بوصفه لا يوجد إلا من أجل الذات؛ فالمحسوسات التي نقول عنها «ثانوية» والتي لا تعطى لنا إلا بواسطة حاسة واحدة (كالأحمر والحاد والمر والناعم) والتي تشكل بحق الجانب الحسي فيما هو محسوس، لا توجد بالكيفية التي هي عليها في الموضوع؛ إذ لا وجود لها بمعزل عن الإحساس؛ فالزنبقة في ذاتها، لا هي بالبيضاء ولا بالناعمة ولا بالعطرة. لقد أتبث العلم الجديد (الفيزياء الميكانيكية الجسيمية) أن الكيفيات المحسوسة تنجم بالأساس عن بعض الاستعدادات الكامنة في جسيمات المادة وهي تتحرك في الفضاء؛ وبالتالي، فإن هذه البنية المتناهية في الدقة والتي لا

ترى بالعين المجردة، هي التي تنتج عند اتصالها بالحواس هذا الإحساس أو ذاك. تحيل الكيفيات المحسوسة إذن، على احساسات أو على أفكار وليس على خصائص كامنة بنيويا في الأشياء؛ فأن نقول عن جسم، أي عن موضوع ما بأنه أحمر، معناه فقط أننا نقول بأنه وضع على نحو يمكنه من أن يولد فينا الانطباع بأنه أحمر.

تترتب عن هذا، نتائج أساسية فيما يتعلق بفهمنا للجميل المحسوس؛ فهو لم يعد خاصية من خصائص الموضوع ولا حتى انعكاسا فيه لصدى الفكرة المعقولة عن الجمال؛ بل لقد أصبح كيفية من كيفيات العلاقة التي تنشأ من التقاء الذات بالموضوع؛ أو بشكل أدق، لقد غدا مركبا خاصا من الكيفيات الأولية والثانوية المدركة من قبل إحدى حواسنا الباطنية. لقد أصبح من الآن فصاعدا يتعين التفكير في الجميل انطلاقا من علاقته بالذات وليس في ارتباطه بعالم الأفكار؛ هكذا اكتسب الجمال المحسوس وجوده الخاص، وصار مستقلا عن مختلف أشكال الجمال ذات الطابع المعقول أو الأخلاقي.

2- ابتكار الفكرة الحديثة عن الفنون الجميلة

تعتبر الفكرة الحديثة عن الفن من منظور تاريخ الإنسانية، ابتكارا يرجع إلى عهد قريب؛ وقد رأينا كيف أن العصر الوسيط قد أقحم في مجال الفنون الواسع، نوعا من التمييز ليفرق بين الفنون الشريفة (النحو، البلاغة، الجدل، علم الحساب، الهندسة، الفلك والموسيقى)عن غيرها، كما ميز في وقت متأخر (القرن السابع عشر) بين الفنون الميكانيكية التي تعتمد من جانبها على اليد والجسد. لكن

هذه التصنيفات بدلا من أن تساهم في وضع نسق حديث للفنون الجميلة، حالت دون ذلك، لأنها بإدانتها للتمييز بين المعرفة والفعل، جعلت الجمع بين الرسم والشعر في خندق معرفي واحد أمرا مستحيلا؛ والشيء نفسه يقال عن اقصائها لمعارف وممارسات أخرى من الحقل المعرفي نفسه، رغم أنها قريبة من بعضها البعض من وجهة نظر شعرية (كأعمال الصائغ مثلا). لقد كان يتعين إذن انتظار مجيء عصر النهضة، كما يوضح ذلك أوسكار كريستيلير Oskar Kristeller في مؤلفه *«نسق الفنون الحديث»(1951- 1952)*، لكي تساهم عملية تحرير الفنون من هيمنة التصنيف الميكانيكي عليها، في جعل فكرة الفن الحديث شيئا ممكنا، حتى وإن كان ذلك لم يتم بشكل فعلي تماما. إن الاعتراف للفنون ببعدها المعرفي، هو الذي سهل عملية التحرر هذه؛ فالرسم أيضا عبارة عن دراية تتطلب ممارستها معارف (كتلك التي تتعلق بالبصريات وبعلم المنظور على وجه التحديد)، كما أن هذه الممارسة تساهم بدورها في تطوير المعرفة؛ ولعل شخصية ليوناردو دافنشي تجسد بحق، عظمة هذا النسق النهضوي للأنشطة الإنسانية. إن المذهب القائل بـ «موسيقى الصورة الشعرية» (l'Ut pictura poesis)، قد ساهم بشكل فعال في السمو بالفنون المرتبطة بالرؤية، مادام أنه يؤكد استنادا إلى الشاعر هوراس Horace، على أن الرسم – وهي شعر صامت- هي بمثابة أخت للشعر؛ وبالتالي فهي تستحق أن تحظى بالاعتبار نفسه الذي حظي به الأدب على الدوام. هذا التأهيل للفنون المرتبطة بالرؤية، لم يلبث أن تجسد في مؤسسات؛ فقد تم منذ

القرن السادس عشر خلق أكاديميات للرسم والنحت في إيطاليا ثم في فرنسا، وبعد ذلك في جميع أنحاء أوربا؛ وإن دلت هذه التسمية المستوحاة من المدرسة التي أسسها أفلاطون على شيء، فإنما تدل على أننا قد خرجنا من عهد عصبة الصناع ونظام الجمعيات الحرفية؛ وبذلك يكون الفصل المفترض بين المعرفة والممارسة، والذي جعل الجمع بين بعض الأنشطة الإنسانية تحت مقولة الفنون الجميلة امرا مستحيلا، قد تم تجاوزه.

في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه الأكاديميات، بدأ يتطور أدب نقدي ونظري حول الفنون المرتبطة بالنظر؛ هكذا بدأ كل من دي فرسنوي Du Fresnoy ودي بايلز De Piles وفريارت دوسمبراي Fréart de Chambray وفيليبيان Félibien ينشرون مقالاتهم، وبدأت المؤتمرات التي تعقدها الأكاديميات، تشكل مناسبة لندوات ومناظرات مثمرة. لقد كان اهتمام هذه الكتابات النقدية وهذه المقالات والمحاضرات، ينصب لا فقط على الأدب وأشكاله (الشعر والمسرح) كما في السابق، بل وأيضا على الفنون المرتبطة بالنظر كما على الموسيقى؛ وبذلك فقد ساهمت بشكل متنام في التشكل النظري لنسق الفنون الجميلة.

ولكن، ليتمكن هذا النسق من أخذ مكانه، كان لا بد أيضا من توفر شرطين إيجابيين أساسيين ألا وهما: أولا، ابتكار مفهوم العبقرية؛ فالفكرة الأفلاطونية عن الجنون الإلهي والتي تم احياؤها من جديد من قبل الافلاطونية المحدثة، قد سمحت لهذه الفنون التي تحررت من الحرف التقليدية، بتحقيق استقلاليتها أيضا عن العلم؛

ولقد ترتب عن مناظرة القدماء والمحدثين التي هزت فرنسا في نهاية القرن السابع عشر، استنتاج أساسي مفاده أنه إذا كانت المعارف والتقنيات تتطور، وإذا كان المحدثون من هذه الناحية لهم التفوق بلا منازع، فإن هذا الحكم لا يسري على انتاجات أخرى من النشاط الإنساني؛ فبعض حقول هذا النشاط وجدت لها مبدأ موحدا، كما يعبر عن ذلك بوضوح الفصل السادس والأربعون من كتاب كانط «نقد ملكة الحكم»، الذي يقول: «إن الفنون الجميلة هي فنون العبقرية ».مكتبة سُر مَن قرأ

ينضاف إلى معيار الشعرية، معيار آخر هو اللذة؛ فقد توخى العصر الكلاسيكي من الفن أن يهذب ويبهج (إنه نافع ماتع)؛ إلا أن هذه الغاية الثانية، هي التي باتت تطغى عليه بوضوح شيئا فشيئا أكثر من الأولى. إنها الفكرة التي ما فتئت تتطور في كتابات فنانين أمثال (بوسين Poussin وكورناي Corneille وراسين Racine) ثم عند منظري الممارسات الفنية مثل دي بوس Du Bos ؛ ولعلّ نشر عمل القس باتو Batteux سنة 1746 الذي يحمل عنوان: *«الفنون الجميلة مختزلة في المبدأ نفسه»*، خير مثال على ذلك؛ وبالفعل، فهو يتضمن تمييزا واضحا بين الفنون الجميلة والفنون الميكانيكية استنادا إلى غاياتها؛ ذلك أن هدف الفنون الميكانيكية هو المنفعة، بينما تهدف الفنون الجميلة إلى تحقيق المتعة. في *«خطابه التمهيدي للموسوعة»*، يصنف دالامبير D'Alembert أيضا تحت مقولة الفنون الجميلة، تلك الفنون التي تتخذ من الممتع بغاية الترفيه موضوعا لها. هكذا تكونت شيئا فشيئا الفكرة الحديثة عن الفن انطلاقا من كتابات

الفنانين بالإضافة إلى كتابات منظري الفن ثم كتابات الفلاسفة.

انضواء الفن والجميل معا تحت مقولة الفنون الجميلة.

لقد انبثقت عن مجموع هذه التعديلات كوكبة جديدة من المفاهيم التي نشأت عنها علاقة مباشرة بين المحسوس والجميل والفن. وبذلك توفرت شروط إمكانية ظهور، لا الجماليات وحدها فقط، بل تاريخ الفن والنقد الفني كذلك اللذان ظهرا في القرن الثامن عشر.

يتضمن مؤلف فاساري Vasari الذي يحمل عنوان: «حياة أعظم المهندسين المعماريين والرسامين والنحاتين الايطاليين» (1550)، عنصرا جديدا لا وجود له في الكتابات التي تتناول حياة الفنانين القدماء؛ إذ تتجلى فيها وجهة نظر تاريخية فريدة من نوعها، بحيث أن الأعمال الفنية لا ترد فقط إلى عصرها، بل يتم الحكم عليها أيضا انطلاقا من معايير ذلك العصر. لقد كان فاساري يؤمن فوق ذلك بقاعدة مطلقة للفنون التي يأخذها بعين الاعتبار، ويجمع بين التفسير وبين حكم القيمة العابر للتاريخ؛ فتاريخ هذه الفنون بالنسبة له، هو تاريخ هذا الاقتراب التدريجي من المثال؛ اقتراب تجسدت مراحل تدرجه في فنانين كبارهم: جيوتو Giotto وسيمابو Cimabue (محاولات أولية)، دوناتيلو Donatello وماساشيو Masaccio (مرحلة الاتقان)، ليوناردو دافينشي، رفاييل Raphaël ومايكل انجلو Michel-Ange (مرحلة الاكتمال). كما أن تاريخ الفن لم تبدأ كتابته بحق، إلا مع ظهور مؤلف فينكلمان

Winckelmann الذي يحمل عنوان *«تاريخ الفن في العصور القديمة»*، فهو ليس عبارة عن عمل يؤرخ للفنانين، وإنما للفن لكونه يدرس تطور أساليب ممارسته عند الاغريق؛ الشي الذي يعني أن تاريخ الفن هذا، يفترض ضمنيا أن المفهوم الحديث عن الفن، قد أصبح العمل به جاريا، وأن النظر إلى الفن بهذا المعنى الوحيد الذي لا يتغير، قد صار من المسلم به.

إن الشروط المؤسساتية الجديدة للفن - مثل الأكاديميات والقاعات التي تعرض فيها أعمال أولئك الذين لم نعد ننعتهم بالحرفيين، بل بالفنانين – إلى جانب الرؤية الجديدة للفن بوصفه مجالا للمتعة – كما يتضح ذلك من خلال قول القس دي بوس في مؤلفه «تأملات نقدية في الشعر والرسم» بأنه: «يتوجب على كل الناس أن يكونوا في موقف يسمح لهم بالإدلاء برأيهم عندما يتعلق الأمر باتخاذ قرار حول ما إذا كانت القصائد واللوحات المعروضة تحدث بالفعل ذلك التأثير المنتظر منها أم لا».- كل هذا ساهم إلى حد كبير في انبثاق المفهوم الجديد عن الجمهور.

لقد أصبح الحكم على الأعمال الفنية من مهام الهواة المتنورين؛ ففي سنة 1747، أصدر لافونت دو سانتيين La Font de Saint-Yenne، أول تقرير عن معرض فني؛ ومن سنة 1759 إلى 1781، نشر ديدرو أعماله «Salons» التي قدم فيها إلى البلاطات الأجنبية تقارير عن الرسم الذي كان ينجز في فرنسا. إلى جانب هذه المفاهيم الجديدة عن كل من الفنون الجميلة وعن الجمهور، ظهر كذلك في

القرن الثامن عشر، ذلك الشكل الجديد من النقد الذي تكمن وظيفته في ممارسة فن الحكم.

عن هذا الاقتران الحديث بين كل من المحسوس والجميل والفن الذي نشأت عنه الجماليات، انبثق موضوع جديد هو الذي سيهيمن على امتداد هذه المرحلة، وسيتأسس عليه هذا التخصص بشكل واسع، ألا وهو مفهوم الذوق.

II. الجماليات بوصفها نقدا للذوق

يدون كانط في الفصل الأول من كتابه «نقد ملكة الحكم»، ملاحظة مفادها أن الألمان هم الوحيدون الذين يستعملون اليوم كلمة جماليات (إستطيقا) ليشيروا من خلالها إلى ما يسميه غيرهم بنقد ملكة الذوق؛ والمقصود بـ «الغير» هنا، هم الانجليز والإسكتلنديون والفرنسيون الذين شكلت كتاباتهم معلمة في ذلك القرن؛ كما أن هذا الاستعمال الذي يذكرنا به كانط، يشير بما يكفي إلى الدور المركزي الذي أصبح يحظى به هذا الموضوع، ألا وهو مفهوم الذوق، بحيث أن كتابه «نقد ملكة الحكم»، بحد ذاته، لا يعدو أن يكون نقدا له. لا عجب والحالة هذه، أن يكون هذا المفهوم هو الذي احتل بلا منازع مركز الصدارة في كتابات القرن الثامن عشر الجمالية.

1- ابتكار الذوق

يرجع الفضل في هذا الاستعمال المجازي لمصطلح «الذوق»، إلى بالتاسار جراثيان Baltasar Gracian *(رجل البلاط، 1647)*؛ لكنه لم يتحول معه إلى مقولة جمالية، مادام أن معناه كان ينحصر فقط، في الدلالة على: «الاشتهاء والاستمتاع وتقويم الآثار

المحسوسة لما هو رباني في التجربة اليومية للكائنات ولأفعال الانسان وأعماله»؛ ولم يحصل أن صار دالا على هذه الحاسة السادسة التي تمكننا من حدس الجميل، إلا في النصف الثاني من القرن السابع عشر؛ فعندما توقف التفكير في الجمال بوصفه تجليا حسيا للكمال، ظهر مفهوم الذوق ليحتل باستعماله المجازي، وظائف التفكير النقدي التي استقال منها العقل؛ ذلك أن الجميل لا يتم إدراكه بالعقل أو الفاهمة، ولا يمكن استنتاجه ولو بالعين أو السمع كاللون أو الشكل أو الحجم أو العلو الذي يتصف به موضوع ما، بل إن ادركه يتم بواسطة نوع من الحاسة السادسة التي لا تعبر عن نفسها، شأنها في ذلك شأن الحواس الخمس الأخرى، إلا بحضور الموضوع. يؤكد دي بوس مثلما سيفعل *كانط* فيما بعد، على هذا القاسم المشرك بين هذين النوعين من الذوق بقوله: «هل نقوم بنوع من الاستدلال لنعرف هل ما إذا كانت أكلة ما لذيذة أم لا؛ وهل نرتئي انطلاقا من وضعنا لمبادئ هندسية لتبين الطعم والمذاق وتحديد خصائص التوابل التي تدخل في تكوين هذه الأكلة، مناقشة نسبة المقادير المستعملة في إعدادها، لنقرر ما إذا كانت الأكلة جيدة أم لا [...] إننا نتذوق الأكلة، ونستطيع أن نعرف هل هي جيدة أم لا، مع أننا نجهل هذه القواعد» *(تأملات نقدية، الجزء الثاني، الفصل 22)*. إن هذه الحاسة السادسة هي بمثابة حاسة باطنية تؤدي وظيفتها انطلاقا من شهادة الحواس الخارجية، من غير أن ترتبط بأي عضو من الأعضاء، علما أنها تتمتع مثلها بنفس الخصائص الا وهي: الكونية والفطرية والحكم الفوري المباشر والموثوق به.

ولكن، مائن نشرع في الحديث عن الذوق حتى ينتصب أمامنا تحد من نوع خاص؛ إنه التعدد الذي يميزه؛ وهنا يطرح السؤال: أليس الذوق مرادفا لاختيارات يتحكم فيها الطباع والمزاج؟ ومع ذلك فإن القرن الثامن عشر لم يكن يرى بأن على النزعة الموضوعية المستحيلة اليوم، أن تفسح المجال لنزعة ذاتية محضة؛ صحيح أن الذوق رهين بالذات، لكن الطبيعة الإنسانية يمكن النظر إليها بوصفها تتسم بطابع قار بما يكفي، بحيث يستحيل على الذوق أن يفرق بين الناس. هكذا حافظت القيم الجمالية في ذلك القرن على ثباتها وعلى شموليتها، رغم أن حدسها آنذاك لم يعد يتم بواسطة الفكر.

2- المجال الإنجليزي، الإسكتلندي والفرنسي

لقد كان مفهوم الذوق متداولا حتى عند كتاب متشبعين بأفكار الماضي، مثل شافتسبوري الذي يروم عمله الحامل لعنوان: «*خصائص الناس والأعمال والآراء والعصور، 1711-1714*»، التوفيق بين الأفلاطونية المحدثة والنزعة الاختبارية عند جان لوك والدفاع عن النزعة الكلاسيكية في الوقت نفسه، مضيفا بذلك الذوق إلى الحواس الخمس؛ الشيء الذي سمح له بإعادة التفكير في الصلة القديمة جدا بين الفضيلة والجمال بوصفها علاقة أصلية تجمع بين الحس الأخلاقي وبين الذوق بالنسبة للجميل.

لقد نشر جوزيف أديسون Joseph Addison سنة 1712،

نظرات جمالية في صحيفة سبكتاتور اليومية بعنوان *«ملذات الخيال»*، حيث نلمس أثناء قراءتنا له نوعا من التردد الذي يسم عصرا مازال مشبعا برؤية كلاسيكية للقواعد التي ينبني عليها الحكم الجمالي، ويميل أكثر فأكثر إلى البحث عن حدس الجميل انطلاقا من الإدراك والعاطفة؛ وحيث عولج بشكل موسع كل من موضوع الذوق (وقد لطف وهذب) وموضوع الجليل والجميل وكذلك التصورات عن المنظر الجميل التي واصل كل Jean-Pierre de Crousaz من بيرك Burke ومنظري فن التصوير مثل وليام غلبين W. Gilpin العمل عليها؛ الأول في منتصف القرن الثامن عشر والثاني في نهايته. إلا أن أديسون ظل مع ذلك سجين الماضي ما دام أن اعتباراته الجمالية لا تخلو من الميتافيزيقا، بحيث أن التجربة الجمالية للجمال، تنتهي عنده إلى نوع من التجربة الدينية المشوبة بالشعور بالامتنان لله الذي بفضله عم الجمال العالم.

في الفكر الفرنسي ايضا، نجد أن جان بيير دو كرزاز، Jean-Pierre de Crousaz يشدد بدوره في مؤلفه *«مقالة في الجميل» (1715)*، على أن الجمال ليس مجرد إحساس، بل هو تجل محسوس لما هو حقيقي وخير؛ فهو يسمح بتمييز الحقيقي، إذ «بمجرد ما نتمعن بتأن في مصير الإنسان، يتسنى لنا أن نتبين بكل يسر العلوم التي تمتلك جمالا حقيقيا من تلك التي هي برق خلب». إن الجمال الذي يتحدث عنه دو كرزاز هنا، هو جمال النظريات والبراهين والدين، وبشكل ثانوي، هو جمال الفنون الجميلة، بحيث يصح

القول ان الجمال بهذا المعنى، قد تم إدراكه بمعزل عن الحواس وعن الإحساس. إن التفكير الجمالي إذن عنده، ما يزال إلى حد بعيد ممزوجا بالميتافيزيقا وبالدين؛ وما هذا بموقف غريب عن مثقفي ذلك العصر، إذ نجد مثله عند الأب أندريه André الذي يميز في مؤلفه *«بحث في الجميل»* (1741)، بين الجميل المحسوس (في علاقته بالإحساس والمتعة) وبين الجمال المعقول (الذي هو من شأن العقل ويتسم بالوحدة)؛ وهذا راجع إلى رغبته في انقاد الجميل من نسبية الشك المذهبي؛ الشيء الذي دفعه إلى التمييز بين الجميل الجوهري والمطلق الذي يثير إعجاب النفس بواسطة العقل، وبين الجمال المتغير والنسبي الذي هو رهين بالتربية والأحكام المسبقة وبالنزوات والخيال.

لقد اختار كل أولئك الذين تبنوا هذا النظام المعرفي الجديد، أن يسلكوا بها لا رجعة فيه طريقة جديدة في التفكير؛ فإذا كان الجميل شكلا من اشكال العلاقة التي تنشأ بين الذات والموضوع، فإن البحث سيتخذ له وجهتين: الأولى باتجاه الموضوع، حيث يتعين البحث عما فيه يولد الجمال عند التقاءه بالذات؛ والثاني باتجاه الذات، للسؤال عما هي الملكة التي تنظر الذات من خلالها إلى الجمال؟ وما هي الأحكام التي باستطاعتها أن تصدرها؟ ما قيمتها؟ وما هو الأساس الذي يستند إليه الذوق؟ وهل يمكن إخضاعه للتربية والتهذيب؟ الخ...

يمكن القول ان هيوم Hume (إلى حد ما) وهاتشسون (إلى حد

بعيد)، يسلكان الطريق الأول؛ فهذا الأخير يميز في مؤلفه *«بحث في أصل أفكارنا عن الجميل والفضيلة» (1725)*، بين الجمال المطلق والجمال النسبي المترتب عن المحاكاة الناجحة؛ بحيث أن الجزء الأول من الكتاب المتميز ككل أعمال ذلك العصر بأصالته وجدته وبتأثيره الواسع، يتناول الجمال المطلق، حيث يتم التفكير في الادراك الجمالي وفق النموذج الذي يفسر من خلاله جان لوك إدراك الخصائص المحسوسة؛ ذلك أن البنية المادية الدقيقة (الميكروسكوبية) للموضوع، أي التنظيم الفضائي لجزيئات المادة التي يتكون منها، هي التي تتفاعل مع الحواس لتنتج الإحساس بالأحمر أو بالمر أو الحاد. إن تحليل الجمال يتمفصل إذن مع تحليل الأحاسيس، ليكون بالتالي مركبا من الكيفيات الأولى والثانوية التي يتم إدراكها بواسطة «حاسة باطنية»؛ إنه مرتبط بالعالم الباطني للأفكار بخلاف الكيفيات المحسوسة التي هي ثانوية. إن كلمة «جمال» تحيل إذن على هذه الفكرة التي تولدت فينا؛ كما أن عبارة «معنى الجمال» تشير إلى «القدرة على تلقي مثل هذه الأفكار».

لقد كان هاتشسون يسعى إذن، إلى الانتقال من التجربة الحسية إلى الموضوع الذي يخولها، ليقف من تم على خاصيته التي تولد فينا فكرة الجميل؛ إذ يتعين علينا كما يقول: «أن نكتشف ما يسمح بميلاد هذه الأفكار فينا على نحو مباشر، أو بالأحرى، ماهي الخاصية الواقعية الكامنة في الموضوعات، التي تحرض فينا هذه الافكار على الظهور عادة»؛ وقد كان الجواب هو أن الأمر يتعلق بنوع من التصور

الذي عبر عنه بالعبارة الشهيرة «التجانس في التنوع»؛ فنحن نحس عادة بالجمال من غير أن نكون واعين بهذا التصور الخاص؛ ذلك أن «الإحساس الممتع لا يتولد إلا عن الموضوعات التي يكون فيها التنوع متجانسا، وهو ما نحس به من غير أن نكون على علم بما يسببه، مثل الذوق الذي يوحي لإنسان ما بفكرة الألم أو الحموضة أو المرارة، مع أنه يجهل ما يثير فيه مثل هذه الأحاسيس». وحده البحث الفلسفي يمكننا من تفسير هذا الذي نحس به من دون أن نفهمه.

يفتتح هيوم مؤلفه الهام في الجماليات الذي يحمل عنوان *«في معيار الذوق» (1757)*، بحديث مطول عن التنوع اللامتناهي للأذواق. فمادام الجميل هو «نتاج الحاسة الباطنية كلية»، فإن كثيرا من المنتوجات الخاصة، أي من الاستعدادات ومن التقديرات والاحساسات التي تتوفر عليها الذات، إنما تتفرع عنها؛ وما دام أن الحقيقة والخطأ لا معنى لهما في مجال العاطفة، فإن هذا معناه أنه يتعين علينا ان نجزم بـ «استحالة بلوغ أي معيار من معايير الذوق كيفما كان». إلا أن هيوم رغم كونه يولي أهمية كبرى إلى الدعوى النسبية، فإنه ينتهي مع ذلك إلى القول بإمكانية إيجاد معيار، أي «قاعدة يمكن من خلالها التوفيق بن أحاسيس الناس؛ أو يمكن على الأقل اقتراح قرار نستطيع بموجبه إثبات إحساس واستبعاد آخر».

يلاحظ هيوم أولا وقبل كل شيء، أن الحس المشترك لا يخلع القيمة نفسها على جميع الأذواق؛ وأن ثمة توافقات موجودة بالفعل،

ولا سيما التوافقات العابرة للتاريخ والملفتة للنظر، كتلك التي تجعل مثلا من هوميروس ذاته الذي كان مدار إعجاب في أثينا وروما منذ حوالي ألفي سنة، يحظى بالتقدير نفسه اليوم في كل من باريس ولندن>>.

لقد أدى هذا الاستنتاج بهيوم إلى أن يسير إلى حد ما، في الاتجاه نفسه الذي سار فيه هتشسون، وهو أن ما يؤدي إلى حصول تجربة جمالية اتفاقية، هو بمثابة كيفية جمالية اتفاقية؛ فتحليل المعطيات الأولى، من شأنه أن يقودنا إلى استنتاج الثانية؛ وهكذا فإن اكتشاف معيار الذوق، معناه اكتشاف الكيفيات التي يتولد عنها الممتع، ومن ثم بنية الطبيعة الإنسانية الثابتة نسبيا. هذا ما عبر عنه هيوم بقوله: «في قلب متغيرات الذوق ونزواته، هناك بعض مبادئ القبول أو النفور العامة التي يمكن للعين اليقظة أن تعثر على تأثيرها في كل عمليات النفس الإنسانية؛ فبعض الأشكال أو الكيفيات الخاصة الكامنة خلف البنية الأصلية للتركيبة الباطنية للإنسان، قد وضعت بشكل مدروس ليعبر بعضها عن الإعجاب وبعضها الآخر عن النفور»؛ إلا أن هيوم لم يقم مع ذلك بهذه المهمة التي يتحدث عنها؛ فهو من جهة يدرك بأن قواعد الذوق هي من العمومية بحيث أنها ليست ملائمة؛ ومن جهة ثانية، لأنه لا يمكنه باسم عمومية اختبارية، أن يجرد من المصداقية إحساسا سبق أن قال عنه بأنه صائب دائما؛ ذلك أن انتقالا من الحدث إلى القيمة على هذا النحو، سيكون انتقالا لا مشروعا.

يتبين إذن ان هيوم وهو يتخلى عن «العمل بالقاعدة»، لا يأخذ بعين الاعتبار الموضوع الذي يجلب الإحساس الجمالي، وإنما الذات التي تعبر عن ذلك الإحساس؛ والحال أنه إذا كان الإحساس صائبا دائما، فإن ما يدفعنا إلى التعبير عنه لا يكون دائما كذلك؛ إذ يمكننا بالفعل أن نحس باللذة (أو بالنفور) لأسباب واهية، وهي نوعان: فهناك من جهة تلك التي يسميها هيوم بـ«المعيقات» كالسلطة والأحكام المسبقة والموضة والرغبة والغيرة...وهناك من جهة أخرى، تلك التي تترتب عن قصور في الثقافة. يترتب عن هذا أن معيار الذوق هو ما لا تكون الأحاسيس فيه مستندة إلى أسباب واهية وليس العكس؛ أي هو ذلك الذي لا يفتقر إلى اللياقة أو إلى الحس السليم أو إلى الاحتكاك بالأعمال الفنية أو إلى النزاهة، وهو ذاك الذي آل على نفسه أن يمارس الفنون وأن يقارن بين منتوجاتها؛ وحتى نعبر عنه بالإيجاب سنقول: إنه ذلك الذي يمتلك هذه المجموعة من الخصائص المتضمنة في الصيغة التالية: «إنه إحساس قوي، مسنود بشعور مرهف، مصقول بالممارسة، متقن بفعل المقارنة، مستنير ومحصن ضد الأحكام المسبق». إن معيار الذوق ليس هو المؤشر الموضوعي على الجودة الجمالية، بل هو المؤشر الموضوعي على السعة الجمالية؛ أي أن معيار الذوق لا ينبغي البحث عنه جهة القواعد، بل لدى الخبير المحنك؛ ذلك أن «الأحكام التي تصدر عن مثل هؤلاء الناس أينما وجدوا، هي التي تشكل المعيار الحقيقي للذوق وللجمال». إن الخبراء إذن هم المعيار. هكذا يكون هيوم قد نقل السؤال من البحث في قيمة جودة الموضوعات الجمالية

إلى البحث في مدى كفاءة الناقد.

إذا كان الذوق والأسئلة المرتبطة به (من قبيل: هل هو كوني؟ وهل هو قابل للتعميم؟ وأية لذة تترتب عن استعماله؟) قد أصبح هو الموضوع المفضل لهذه الجماليات الناشئة، فإنه مع ذلك لم يكن هو التيمة أو الموضوع الوحيد الذي حظي باهتمامها؛ وحتى نكون على علم بمدى غنى وتنوع الإشكاليات، يكفي أن نذكر هنا عمل كل من بيرك الذي وجه اهتمام الفكر صوب مقولة الجليل (Sublime) والقس دي بوس الذي تناول موضوع العلاقات بين الفن والأهواء.

نعثر أيضا في مؤلف إدموند بيرك الذي يحمل عنوان *"بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجميل" (1757)*، على بعض التصورات عن مفهوم الذوق؛ فهذا الأخير يستند عنده إلى «مبادئ ثابتة»، كما يستند الخيال عنده بدوره إلى «قوانين ثابتة ويقينية»؛ فمبادئ أحكام الذوق مشتركة بين جميع الناس، واختلاف الآراء الجمالية يجد تفسيره إما في تنوع درجات «الحساسية الطبيعية» أو في مدى جودة الاهتمام بالموضوع.

إلا أن ما يهمنا هنا، هو الموضوع الثاني لعمل المؤلف؛ ألا وهو الاختبار المقارن لمشاعرنا عن كل من الجليل والجميل؛ فالجمال ليس موضوع تناسب أو اتفاق ولا أي شيء من شأنه أن يستدعي تدخل الفاهمة، بل هو موضوع إحساس؛ بيد أن بيرك يقترح مع ذلك قائمة تتضمن الخصائص الموضوعية والكونية للجمال، ومن بين هذه الخصائص هناك: الصغر، نعومة التقاطيع، أناقة الأشكال والألوان.

أما الجليل فيحيل على ما له صلة بالوضعيات التي توحي بالمتاعب والأخطار الممكنة (كالجبال الشاهقة والبحر الهائج). إن هاتين الكيفيتين الجماليتين مرتبطتان بمشاعر خاصة، فاللذة التي يجلبها الجميل ليست من نفس طبيعة تلك التي تتولد عن الجليل؛ ذلك أن الجميل مرتبط بالمشاعر الاجتماعية (كالحب والجنس بشكل خاص، بالإضافة إلى الصداقة والمودة)؛ والمقصود بالجمال كما يقول بيرك: «هو هذه الكيفية أو تلك الخصائص الجسمانية التي بواسطتها يحدث الحب أو بعض الهوى الشبيه به». أما الجليل، فهو هذا الذي له صلة بكل المشاعر المرتبطة بغريزة حفظ البقاء؛ فهو يرعب، لكنه مع ذلك يثير الإعجاب. هذه هي المفارقة التي تترتب عن هذا الشعور السلبي والتي عالجها بيرك من خلال إقحامه للخيال في حلها؛ فهذا الأخير لا يجعلنا معرضين للخطر، بل يوحي لنا بفكرته. من هنا يتولد فينا ونحن أمام الجليل، ذلك الشعور المركب الذي يسميه بيرك Burke بـ «الرعب اللذيذ».

هذا التحليل للجليل الذي يتصدر الموضوعات التي ستصبح فيما بعد موضع اهتمام واسع من قبل النزعة الرومنسية، سيكون له تأثير كبير في إنجلترا وكذلك في ألمانيا على يد كل من لسنج Lessing وكنط.

إن كتاب *«تأملات نقدية في الشعر وفي الرسم»* الذي ألفه القس دي بوس سنة 1719، هو بمثابة عمل مركب ومتنوع يتناول مسألة الذوق، كما يتناول نظرية الأجواء ومسألة الجمهور، بالقدر نفسه

الذي يتناول فيه قضايا خاصة تتعلق بتأليف الشعر والصور. وحسبنا هنا أن نقف عند ما يقوله عن تأثير الفن على القلب؛ وبالفعل، فهو يتناول بشكل واسع موضوع الأهواء والسأم، ويفكر فيهما بكيفية متنامية تنفتح على عدة قضايا جمالية وفنية في غاية الأهمية؛ وهو يرى بأن الأهواء وإن كانت مؤلمة في معظم الأحيان (إما مباشرة أو بسبب تبعاتها)، فإن الناس يبحثون عنها ليهربوا من الشر المطلق الذي يسببه السأم والملل والفراغ. وهكذا فإن الفن هو بمثابة مناسبة يتمكن الناس من خلال التمثيل الذي تقدمه عن المشاهد والوضعيات المؤثرة، من الشعور بأحاسيس مختلقة تجلب الاسترخاء الذي يتولد عن المشاهد والوضعيات الحقيقية، من غير أن يتعرضوا للسلبيات التي تترتب عن هذه الأخيرة عادة؛ فـ«هذه الأحاسيس الهلامية التي يمتلك كل من الشعر والصباغة القدرة على إيقاظها فينا، من خلال المحاكاة التي يعرضانها علينا، تلبي حاجتنا حيثما كنا إلى الانشغال». إن هذه الحقيقة المؤكدة التي يتم تعميمها هنا، تختلف درجة قوة تأثيرها باختلاف الفنون؛ وهو ما قام دي بوس بتحليله لمعرفة مدى قدرة وجدارة كل من الشعر والصباغة بالنظر إلى هذه الأحاسيس «المختلقة»؛ الشيء الذي يعني أنه عاد من جديد إلى تناول الإشكالية القديمة المتعلقة بالفن والأهواء.

III. بومجارتن وتعميد الجماليات

لقد ظهر مصطلح الجماليات (الإستطيقا) لأول مرة سنة 1735، باللاتينية في مؤلف بومجارتن الذي يحمل عنوان *«تأملات فلسفية في موضوعات لها صلة بماهية القصيدة»*؛ ثم ظهر للمرة الثانية بالألمانية في كتابه (Aesthetica) سنة 1750. وقد رأينا كيف أن بومجارتن، ليس هو مع ذلك من ابتكر هذا الحقل المعرفي؛ فهل قام بتسمية مجموعة متينة من التأملات الفكرية الجديدة من نوعها؟ وهل مارس تأثيرا على هذا التخصص الذي كان ما يزال في طور التكوين؟ وفوق هذا وذاك، ما الذي أدرجه تحت هذا العنوان في مؤلفه هذا؟

إن جزءا من عمل بومجارتن عبارة عن شعرية (بويتيقا)، أي أنه بمثابة نظرية معيارية في العمل الفني؛ فالشعرية من حيث هي «مجموع القواعد التي يتعين على القصيدة أن تخضع لها»، تجعل من «الشعرية الفلسفية» نوعا من الميتا شعرية (métapoétique)؛ إنها «علم بالشعرية» *(تأملات، ف:9)*. لقد كانت هذه القواعد المتعلقة بإنتاج شعر جميل، معروفة عند القدماء؛ ولذا فإن الأمر لا يتعلق بابتكارها من جديد، وإنما باستنباطها وعرضها بكيفية نسقية، إذ «من الممكن انطلاقا من مفهوم وحيد عن القصيدة، ترسخ في الذهن منذ زمن طويل، العمل على تأكيد عدد من الاستنتاجات التي تم

الخوض فيها مائة مرة، ولكنها قلما كانت موضوع بحث خاص». (*«تأملات»، المقدمة*). إن هدف هذه الشعرية إذن، هو «قيادة الخطاب المحسوس نحو الإتقان» *(المرجع نفسه، ف: 115)*.

تحتوي الجماليات بدورها كذلك على هذا النوع من «من الشعرية الفلسفية»؛ لكنها غير قابلة للاختزال فيها؛ فهي أيضا، وهذا هو الجديد هنا، فلسفة الإدراك الحسي؛ لذا فإن كتاب «التأملات..» يقدم لها التعاريف التالية: إنها «علم بكيفية حصول المعرفة الحسية بموضوع ما» كما أنها هي «منطق ملكة المعرفة السفلى [الحسية]، [و] الغنوصية الدنيا [نظرية المعرفة الحسية]، [و] فن جمال التفكير، [و] فن ما هو نظير العقل» *(ص 533)*؛ وبحسب بومجارتن، هناك بالفعل ملكة تمثل بالنسبة لما هو محسوس، ما يمثله العقل بالنسبة إلى ما هو معقول؛ فهو وبخلاف معلمه لايبنز Leibniz، يعتبر أن المحسوس متميز بمحتواه، وأنه ليس مجرد شكل حسي لما هو معقول؛ صحيح أن العالم المحسوس أقل مرتبة من العالم المعقول، وأن المعرفة التي تتعلق بالأول أقل شرفا من تلك التي تنصب على الثاني، إلا أنها مع ذلك عبارة عن معرفة. إن ملكة الإحساس هي ملكة معرفة مستقلة بذاتها (وهي لا تزودنا فقط بأدوات تعمل الفاهمة على معالجتها بالكيفية التي ارتآها *كانط*)؛ بل إنها تمنحنا معارف غامضة ولكن لا يمكن تعويضها؛ وملكة الإحساس هذه هي التي تشكل الموضوع الخاص بالجماليات. إنها بمثابة موضوع لدراسة مشروعة. يقول بومجارتن: «ردا على الاعتراض القائل بأن

الأحاسيس والتمثلات المتخيلة والخرافات والاضطرابات العاطفية ليست جديرة بنظر الفلاسفة، وأنها توجد خارج نطاق اهتماماتهم، أقول بأن الفيلسوف إنسان كبقية الناس، وأنه لا يليق به أن ينظر إلى جزء في غاية الأهمية من المعرفة الإنسانية كما لو كان غريبا عنه» *(تأملات، ف6)*. لقد تم عرض الجماليات إذن وبكل وضوح، بوصفها نظرية في الإحساس؛ لكنه إحساس منظور إليه هنا بوصفه نوعا من المعرفة.

ليس الفن والجميل إذن بغائبين عن نظر الجماليات؛ فبومجارتن لم يقطع مع الأطروحة التي ترى بأن الجمال هو الحقيقة من حيث هي محسوسة؛ والرابطة التي تجمع بين الحقيقة والجمال، هي التي تتشكل من فكرة الكمال؛ فالجمال هو التجلي المحسوس للكمال الكامن في موضوع ما. إنه ينم عن التطابق الحاصل بين الجوهر والمظهر. لهذا السبب يحظى الجميل في مجال المعرفة بالأفضلية لدى بومجارتن؛ كما يحظى الفن بدوره من الناحية المعرفية بالأفضلية لكونه المجال الذي ينتج الجمال بامتياز، والذي يثبت من خلاله أن المعرفة المتقنة هي بحد ذاتها معرفة جميلة والعكس صحيح. إن بومجارتن يعتبر وبخلاف أفلاطون، أن الجمال المحسوس لا يتوقف دوره عند تعليمنا كيف نرقى إلى الجمال المعقول؛ ذلك أن مجال الجمال المحسوس مستقل بذاته. غير أن هذا المجال المستقل بذاته، يظل مع ذلك مجالا للمعرفة. لقد ظلت جماليات بومجارتن سجينة النموذج المنطقي.

IV. اللحظة الكنطية

لم ير عمل كنط العظيم والمؤسس الذي يحمل عنوان *«نقد ملكة الحكم»* النور إلا سنة 1790، غير أننا نعثر في أعماله السابقة الصادرة منذ سنة 1750، على عدة أفكار تتناول موضوعات جمالية مبثوثة هنا وهناك، وأن *«ملاحظات حول الإحساس بالجميل وبالجليل»* قد صدر سنة 1764؛ ويبدو أن هذا العمل العظيم كما عبر عن ذلك *كانط* نفسه سنة 1781، لم يكن متوقعا؛ وبالفعل، ففي الوقت الذي ظهر فيه كتاب «نقد العقل الخالص»، لم يكن *كانط* يرى مكانا للجماليات في الفلسفة؛ وذلك إما لأنها تفهم كما يؤكد ذلك هو نفسه، بالمعنى السيكولوجي لنقد ملكة الذوق، أو بوصفها نظرية في الجميل كما يعتقد الإنجليز والفرنسيون؛ وبالتالي فهي تنتمي إلى الأنتروبولوجيا وليس إلى الفلسفة؛ وإما لأنها لن تكون مذهبا في الجميل وفي الذوق، حتى وإن جعلنا منها تخصصا فلسفيا أصيلا، بل مجرد تحليل للمكان وللزمان باعتبارهما شكلين قبليين للإحساس؛ وهذا هو المفهوم الذي يتناوله الجزء الحامل لعنوان «جماليات متعالية» من *«نقد العقل الخالص»*، والذي يدرس فيه *كانط* الكيفية التي تفصح بها الظواهر عن نفسها للإنسان. إن هذا التمييز القاطع إذن الذي أجراه *كانط* آنذاك في عمله بين ما هو تجريبي وما هو متعال، هو الذي حال بينه وبين بناء جماليات فلسفية.

إلا أن *كنط* مع ذلك، قد تراجع سنة 1790 عن هذه الاستحالة بكتابته لذلك النص الذي سينظر إليه عبر التاريخ باعتباره واحدا من اثنين أو من ثلاثة إنجازات كبرى في هذا التخصص، حيث يتعلق الأمر حقيقة بأحكام الذوق وبالجميل والجليل وبالفن والعبقرية. بيد أن ثمة صعوبة أخرى ستعترض *كانط* هنا أيضا؛ فهو الذي لم يوظف أبدا مصطلح الجماليات (إستطيقا) إلا مرة واحدة، لم يسم مؤلفه بهذا الاسم؛ إلا أنه بالمقابل قدم تعريفا لهذا النعت «جمالي» بوصفه «ما يتعلق بعلاقة التمثل بالذات لا بالموضوع بأي حال من الأحوال»، وهذا هو الحال في بعض أنواع الأحكام؛ فالنعت يشير إذن إلى هذا النوع من الحكم لا إلى حقل الموضوعات؛ ومقولة الأحكام هذه هي التي سيتمحور حولها بحثه.

يفحص الجزء الأول من «نقد ملكة الحكم» المسألة التي استمرت طيلة قرن، ألا وهي معرفة الكيفية التي يمكن من خلالها للحكم الجمالي الذي هو حكم ذاتي، أن يكتسب مع ذلك صلاحية كونية؛ علما أن هناك نوعين كبيرين من هذه الأحكام؛ فهناك تلك التي تنصب على الجمال، (وهي أحكام الذوق)؛ ثم هناك تلك التي تنصب على الجليل؛ والفرق الجوهري بين الاثنين، يكمن في كون فكرة الجمال تستند إلى الأشكال المكانية والزمانية للموضوعات، وبالتالي على ما هو محدود في الزمان والمكان؛ بينما تستند فكرة الجليل إلى اللامحدود، سواء من حيث البعد، (الجليل في مجال الرياضيات)، أو من حيث القوة (الجليل الديناميكي). غير أن تجربتنا عن الجليل

ليست تجربة جمالية إلا في جزء منها، لأنه وبخلاف علاقتنا بالجمال، ثمة أفكار صادرة عن العقل وعن الخلق تتوسط بيننا وبينه بالضرورة؛ (فعظمة زوبعة على قمة جبل تذكر المرء بقيمته الأخلاقية في مقابل ضعفه الطبيعي). إن الجليل إذن شهادة حسية؛ إنه «عرض سلبي» لما لا يمكن عرضه، أي للفكرة حيث يمتزج الاحترام والإعجاب بالخوف، ويجذب الموضوع النفس تارة وتارة يصدها؛ الشيء الذي ينتج عنه إشباع خاص جدا، يطلق عليه *كانط* عبارة «*اللذة السلبية*».

إن تجربتنا عن الجمال شيء آخر تماما، سواء أتعلق الأمر بجمال الطبيعة أم بجمال منتوج فني من عمل الإنسان؛ ذلك أننا نتلذذ هنا بتنظيم الكيفيات المحسوسة للشيء، حيث لا يكون الجمال خاصية كامنة في الموضوعات، وإنما هو وصف ننعت به تلك التي تشعرنا بلذة من نوع خاص؛ فهو لا يحيل إذن إلا على علاقة الذات بالموضوع. إلا أن حكم الذوق يشكل مع ذلك حكما؛ فهو يقول شيئا عن شيء ما؛ لكنه ليس حكما «حاسما» أو «منطقيا»، لأن هذا الأخير يقتضي امتلاك مفهوم يمكن رد موضوع ما متفرد إليه، (بتوفري على فكرة المثلث، يمكنني أن أقول بأن هذا الشكل الخاص الذي أراه، هو مثلث أو لا). إن حكم الذوق إذن ليس حكم معرفة؛ ففي مجال المعرفة، يسن الفهم قوانينه بواسطة المفاهيم وتضع المخيلة مخططاتها؛ أي أنها تزود مفهوما ما بصورته الحسية (التصور عنصر وسيط ومتجانس مع العنصر المعقول [المفهوم] ومع العنصر المحسوس

[الحدس] في الوقت نفسه). لكن، في التجربة الجمالية للجميل، وحده المتفرد هو ما يعطى لنا؛ بحيث يصح القول عن ملكة الذوق بأنها «متفكرة»؛ أي أنها تسند التأمل إلى الذات وإلى إحساسها؛ لأنها تشعرنا بالحالة التي أصبحت نفوسنا عليها؛ ومن ثم نحس بأن اللعب قد صار متحررا من الملكات، فلا الفهم يسن قوانينه ولا المخيلة تضع عندئذ مخططها؛ ذلك أن عملهما يصير مختلفا عن العادة، وهذا ما تتولد عنه اللذة. إن حكم الذوق يستند إذن إلى شعور ما باللذة أو بالنفور، وبالتالي فهو بهذا المعنى ذاتي؛ ومعلوم أن مثل هذه الأحكام لا يمكنها أن تكون صحيحة أو خاطئة؛ كما لا يمكنها - وهذا بخلاف ما ذهب إليه بومجارتن- أن تخول أية معرفة بالموضوع.

ولكن، بأية لذة يتعلق الأمر؟ إن كانط يرفض نزعة هيوم التجريبية التي تعرف الجميل بوصفه هو الممتع، كما يرفض نزعة بومجارتن المعرفية التي تعرفه بوصفه هو ما يتسم بالإتقان؛ فما هي إذن هذه اللذة التي لا يجب الخلط بينها وبين ما هو مجرد متعة حسية؟ إنه سؤال حاسم؛ فأن نفهم طبيعة اللذة الجمالية، معناه أن نفهم الجمال. لقد قام كانط أولا بجرد ما ليس هو؛ إنه هو ما ليس بلذة حسية ولا هو بلذة هي بمثابة خير؛ فاللذة الجمالية وبخلاف هذه اللذات، لا ترتبط بإشباع حاجة شخصية، معرفية أو أخلاقية؛ إنها منزهة عن الغرض[5]. لقد وضع كانط هنا مفهوما رئيسيا سبق وأن

---

(5) - فضلنا استعمال اللفظ «منزه عن الغرض» بدل «عدم الاهتمام» تماشيا مع الترجمة السابقة للمفهوم إلى العربية، ولأننا كما يقول جيروم ستولنيتز<< لا ننظر إلى الموضوع اهتماما منا باي غرض خارجي قد يفيد هذا الموضوع في تحقيقه. فنحن لا

رأينا ملامحه الأولى عند شافتسبوري والذي سيتواصل عرضه ومناقشته فيما بعد؛ ولنستحضر هنا ذلك النقاش الذي دار في ستينات القرن العشرين في شكل مواجهة بين جيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz وجورج ديكي George Dickie. إن التأكيد على وجود لذة غير نفعية، معناه التأكيد على استقلالية القيمة الجمالية.

إن الترفع عن الغرض أو غياب المنفعة، يسمح لنا بفهم هذا الميل الغريب لحكم الذوق إلى ادعاء الكونية؛ ميل يميزه عن الأحكام التي تنصب على الممتع؛ فإذا كنت مثلا أقبل بإمكانية تفضيل التوت على الكرز، فلن أستطيع منع نفسي من التفكير بأن الآخرين أيضا عليهم أن يجدوا جميلا ما وجدته أنا كذلك. إن القول إذن عن شيء ما بأنه جميل، يفترض أن الآخرين أيضا لهم عنه الانطباع نفسه، وبأنه يولد لدى الغير اللذة نفسها التي جلبها لي؛ فالتنزه عن الغرض يسمح إذن بفهم هذا الادعاء الذي ما فتئ يولد رغم أن الوقائع غالبا ما تكذبه. إن أحكام الذوق ليست بالفعل أحكاما كونية أو عامة، ولكن هذا لن يمنعنا من الاعتقاد بأنها من الممكن أن تكون كذلك؛ فهي لا

نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة. وليس هناك غرض يتحكم في التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب. فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع وحده...فبالنسبة للموقف الجمالي، لا ينبغي تصنيف الأشياء أو دراستها أو الحكم عليها. فهي في ذاتها باعثة للذة، أو مثيرة في مرآها. وإذن فينبغي أن يكون واضحا أن كون المرء منزها عن الغرض disinterested مختلف تماما عن كونه غير عابئ أو مكترث uninterested. بل إن من الممكن، كما نعرف جميعا، أن نكون مستغرقين بعمق في كتاب أو فلم سينمائي، بحيث نصبح أكثر «اهتماما» بكثير مما نكون خلال نشاطنا «العملي» المعتاد.>> جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية 1981، ص45 و46. (المترجم)

تتوقع من الغير رد فعل مماثل لرد فعلنا، لكنها تزعم أنه سيكون شبيها به. هذا «الواجب» يظل مع ذلك مختلفا جدا عن مفهوم الواجب الذي يفرضه علينا الحكم في مجال الممارسة، لأن هذا الأخير يستند إلى مفهوم الغاية؛ (فأنا مثلا في مجال الأخلاق، يجب علي ألا أكذب أبدا، لأنه يتعين على النظر إلى الغير بوصفه غاية لا وسيلة بأي حال من الأحوال). أما الجميل فهو بعيد كل البعد عن أي مفهوم؛ فالحكم على الجميل، لا يكون بالنظر إلى مدى قربه مما يجب أن يكون عليه الشيء؛ لأن هذا لا يصدق إلا على الأشياء الجميلة التي يقول عنها كانط بأنها «منضوية» (Adhérentes)، أي منتسبة إلى مفهوم قبلي عما ينبغي أن يكون عليه الشيء، ولا يصدق على تلك الأشياء الجميلة التي نقول عنها بانها «حرة» والتي تشكل موضوع تحليل كانط. إننا نشعر بأن الموضوع هو كما ينبغي له أن يكون؛ لكننا لا نعرف كيف يجب أن يكون؛ هكذا هي هذه الغائية التي لا غاية لها والتي تشكل الخاصية الثالثة لحكم الذوق. أما اللحظة الأخيرة من التحليل، فتدرس الخاصية الرابعة والأخيرة من خصائص حكم الذوق، ألا وهي: ضرورته الحرة.

إن ما ندعوه بالجماليات عند كانط، يكمن إذن في التحليل المتعالي لحكم الذوق الذي يعبر عن التجربة الجمالية للجمال المحسوس.

الفصل الثالث

نظريات الفن الفلسفية

إذا كان اهتمام القرن الثامن عشر قد انصب على الجميل الطبيعي أكثر مما انصب على الجمال الفني (علما أن بيرك ودي بوس وحتى كانط، قد اعتبروا أن حكم الذوق يكون خالصا جدا في حالة ما إذا كان موضوعه طبيعيا، لأنه في هذه الحالة لا يأخذ بعين الاعتبار القصدية الفنية)، فإن الفن هو الذي حضي باهتمام التفكير الجمالي في العصر الذي بعده؛ وفي هذا السياق كتب هيجل ما يعبر عن هذا بقوله: «إن موضوع الجماليات هو مملكة الجميل الشاسعة ومجالها هو الفن»؛ وقد فضل استعمال عبارة «فلسفة الفن» عوض كلمة «إستطيقا»، لكونه لاحظ في حينه، أن هذه الكلمة غير مناسبة بالنظر إلى اصلها الاشتقاقي وإلى التعريف الحديث الذي عرفها به بومجارتن بوصفها هي «علم الإحساس». إن موقف هيجل هذا هو بمثابة براديغم عصر تحولت فيه الجماليات إلى فلسفة في الفن.

إن عبارة «فلسفة الفن» هذه، غنية بهذا الغموض نفسه الذي

يكتنفها. وبالفعل، فسواء قصدنا من خلال صيغة الإضافة التي تتكون منها البنية النحوية للعبارة، أن الأمر يتعلق بـ «الموضوع الذي تتناوله» أو بـ «المجال الذي تنتمي إليه»، فإننا نحصل على تأويلين اثنين لعبارة «فلسفة الفن»؛ وهما تأويلان تأرجحت بينهما هذه الفترة الممتدة من نهاية القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين.

إن أول معنى يتبادر إلى الذهن من خلال صيغة الإضافة في عبارة «فلسفة الفن»، هو أنها تعني: «الفلسفة التي تهتم بالفن»، أي الفلسفة التي تتخذ من الفن موضوعا لتفكيرها؛ وهذا ما كان يفعله أرسطو أو فيسين Ficin، (باستثناء أن الفن هنا لم يكن له المعنى نفسه الذي نفهمه به نحن اليوم؛) وهذا أيضا ما قصده هيوم في مقاله *«عن التراجيديا»* أو كانط في الفصلين 43 و54 من كتابه *«نقد ملكة الحكم»*؛ وهو ما قام به أيضا هيجل أو شوبنهاور؛ ولكنهما قاما به بطريقة غير مسبوقة بتاتا، وهذا ما سيتعين علينا تحليله بالضبط. إن الفن هنا، هو موضوع دراسة بالنسبة للفلسفة.

من الممكن أيضا أن يكون لعبارة «فلسفة الفن» معنى آخر، وهو أن ثمة فكر ينبجس من الفن، وأن لهذا الأخير فلسفته الخاصة؛ إلا أن الأمر لا يتعلق هنا بالتنظير لممارسة (كما هو الحال في «مقال عن الرسم» لصاحبه ليوناردو دافنشي)، ولا بخطاب يفسر ويبرر عملا فنيا أو حركة ما (كنصوص زولا Zola عن الرواية التجريبية أو كالبيان السوريالي أو البيان المستقبلي)، ولا بخطاب فنان متضمن لتصورات عامة عن الفن (مثل نصوص دوشامب Duchamp

المجمعة تحت عنوان *«في العلامة»*)؛ بل إن الأمر يتعلق بخطاب فلسفي سيكون متضمنا في الفن نفسه.

سنميز هنا في هذه المرحلة من الجماليات منظورا إليها بوصفها فلسفة الفن، بين ثلاثة تصورات عن علاقة الفن بالفلسفة: التصوران الأولان يتطابقان مع المعنيين المتضمنين في عبارة «فلسفة الفن» اللذين أتينا على عرضهما؛ أما الثالث، فيتميز بتأكيده على وحدة الهوية الأساسية لكل من الفن والفلسفة.

I. الجماليات بوصفها خطاب الفن

الرومانسية الألمانية

إن النزعة الرومانسية هي التي ستذهب بالنظر في موضوع المنزلة الفلسفية للفن إلى أبعد مدى. علينا إذن أن نذهب مباشرة إلى البداية الأولى لهذه النزعة، أي إلى مدرسة فيينا[6] حيث تجد الحركة الرومانسية الأوربية أصولها النظرية. لقد بين جان ماري شايفر Jean-Marie Schaeffer كيف أن الثورة الرومانسية هي بمثابة رد فعل على وضعية متأزمة؛ وضعية تتمثل في كون الأنوار قد وضعت الأسس الدينية للواقع موضع سؤال، وفي كون النزعة النقدية عند كنط قد فصلت الأسس المتعالية للفلسفة عن بعضها (جان ماري شايفر، *«فن العصر الحديث»، 1992*)؛ وبالفعل، لقد بين كنط كيف أن الإنسان يستحيل عليه أن يصل إلى معرفة بالوجود وبالله (وهي أفكار من بنات العقل) لأن مثل هذه الموضوعات لا يمكنها سوى

---

(6) - مدرسة فيينا (Iéna) مدرسة فلسفية تأسست سنة 1907 واشتهرت باسم «جماعة فيينا» أو «حلقة فيينا»؛ وهي <<جماعة تكون المركز الإيديولوجي والتنظيمي للوضعية المنطقية (...) وقد ورثت جماعة فيينا أفكار نزعة ماخ، كما تقبلت عديدا من أفكار فيتجنشتاين وخاصة مفهوم التحليل المنطقي للمعرفة، ومذهب الطبيعة التحليلية للمنطق والرياضيات، ونقد الفلسفة التقليدية بوصفها لغوا>>، وقد عرفت أيضا باسم «التجريبية المنطقية» ثم «الوضعية المنطقية لكونها كانت تجمع بين الفلسفة والعلم. انظر: الموسوعة الفلسفية، بإشراف: م. روزنتال وب. يودين. ترجمة يسف كرم. دار الطليعة بيروت، الطبعة الخامسة، 1980، ص166/167. (المترجم)

ان تكون موضع إيمان. في مواجهة هذه الفلسفة الشحيحة التي تضع حدودا للمعرفة، تنتصب النزعة الرومانسية مفعمة بالحنين إلى تلك الوحدة بين مختلف مجالات الحياة كما جسدتها الكلية الإغريقية وحاجتها الميتافيزيقية؛ فهناك من وجهة نظرها وسيلة للإحاطة بالمحرم الكانطي على المستوى الأنطو-تيولوجي، وهي أن نفوض مهمة هذه المعرفة إلى الفن؛ فما ليس بوسع الفلسفة بلوغه، يمكن للفن أن ينجزه؛ وهناك حيث يكشف الخطاب الفلسفي عن حدوده، يستطيع الفن أن يواصل عمله.

تكمن الثورة الرومنسية إذن، في كونها بلورت طريقة جديدة للتفكير في الفن؛ فهو بالنسبة لها ليس نشاطا منتجا، ولا زينة، ولا لعبا أو تسلية، بل هو معرفة. إنه منذور لمهمة عظيمة، وهي أننا ننتظر منه أن يعود بنا إلى الوحدة المفقودة؛ هكذا وعلى أساس أن العالم لم يعد به ما هو مقدس، صار الفن مقدسا.

تعني الرومنسية أيضا طريقة جديدة للتفكير في الفلسفة، والمقصود بها تلك الفلسفة التي يتعين عليها أن تنبجس من الفن نفسه، بحيث أنها لن تكون منهجا للاستقصاء العقلاني وفكرا استدلاليا ومفهوميا، بل نوعا من المعرفة الحدسية والمطلقة؛ فعلى النقيض من أفلاطون الذي طرد هوميروس من المدينة الفاضلة باسم مقتضيات العقل والحقيقة، تتخذ الرومنسية من الشعراء السابقين على سقراط كهيرقليطس وبارمنيدس نموذجا لها.

لقد امتد هذا الهدم للمقولات التقليدية في كل من الفن

والفلسفة إلى الجماليات نفسها، فانتهى بها المطاف إلى أن تصبح بدورها خطاب فن، أي أنها صارت خطابا صادرا عن الفن نفسه؛ وقد نظر إلى هذا الاكتمال بوصفه تقويضا وتمجيدا لها في الوقت ذاته.

إن جماليات رومنسيي فيينا كنوفاليس Novalis والأخوين شليجل Schlegel وشلايرماخر Schleiermacher وشيلينغ Schelling وتيك Tieck الخ، قد توزعت على عدة نصوص نذكر منها *«الشذرات النقدية»* (1797–1800) لفريدريك شليجل و*«فلسفة الفن»* لشيلينغ (1802–1803) ومجلة *«الأتينيوم»* التي تأسست سنة 1798 وكانت بمثابة العضو النظري لهذا الفكر.

نستنتج من خلال قراءتنا لعمل نوفاليس الغزير وغير المكتمل، أن هناك وعيا بمدى التباعد الحاصل بين النزعة الرومنسية والنزعة النقدية؛ ذلك أن الشاعر يهتم بالوجود وليس بأسس المعرفة وبشروطها، لأن الأمر بالنسبة له، يتعلق بتجاوز الأنا الاختباري وبالخروج من تناه الذات التي حكم كانط على الانسان من خلالها. وميزة الفن أنه يسمح بهذا النوع من الانفلات من الذات؛ ولهذا السبب فإن الشعر يحتل مكانة متميزة في قلب الفن؛ فهو «وعي الكون بذاته» وهو استحضار للحياة؛ لذا فقد أوكلت إليه مهمة إكمال الفلسفة.

إن مسألة إضفاء الطابع الشعري على الفلسفة، قد أعيد تناولها من قبل فريدريك شليجل الذي يقول: «إن فلسفة الشعر بصفة عامة [...] ستتأرجح بين وحدة الفلسفة والشعر وانفصالهما، بين الشعر

بصفة عامة وبين بقية الأنواع والأجناس، لتنتهي إلى اتحادهما الكلي» (*مجلة الأتينيوم*، 252). إن هذا معناه أن الشعر يحتل المرتبة الأولى من بين بقية الفنون؛ وأن الفنون الشفهية كلها ترد إلى الأدب؛ وأن ماهية الأدب هي الشعر؛ والحال أن الشعر، أي هذا النوع الرومنسي بامتياز، هو أكثر من كونه مجرد نوع من الفن، لأن محتواه هو الوجود بمختلف محدداته (اللامتناهي، الطبيعة، الإنسانية، الخير، الجميل...). يلجأ شليجل بعد هذا إلى تقليص الاختلاف بين الفلسفة والشعر بقوله: «إن ما لا يمكن التعبير عنه بواسطة المفهوم، يمكنه مع ذلك أن يكون موضع عرض بواسط الصورة؛ وهكذا فإن ضرورة العرض الذي تفرضه المعرفة نفسها، هو الذي يقود الفلسفة حتما نحو الشعر».

نفهم إذن لماذا كانت «**فلسفة الفن**» *(1802-1803)* عند شيلينغ، لا تريد أن تتوقف عند كونها مجرد تفكير في الفن، بل تريد أن تصير فهما للكون كله من خلاله؛ ولماذا وجه نقدا صارما للجماليات التي سبقته؛ فهو يرفض السيكولوجيا الاختبارية التي سادت في فرنسا وإنجلترا خلال القرن الثامن عشر، وينعت الشعرية الفلسفية كالتي وضعها أرسطو، بـ «كتب الطبخ»؛ ويعتبر أن عمل كانط «ينقصه الفكر»؛ وعوض هذه النظريات في الفنون الجميلة وهذه الجماليات، سعى إلى إيجاد «مذهب علمي وفلسفي في الفن» يحل محلها؛ ذلك ان الفن يوحي بالشكل الذي من خلاله يتجلى المطلق وقد خرج من ظلمته؛ شكل يكون تحت مسمى الفكرة

(L'Idée) هو موضوع الفلسفة بامتياز. إن التفكير في الجماليات بوصفها مجالا للفلسفة، سيحد من نطاقها بشكل عبثي؛ فـ«أنا في فلسفة الفن، لا أسعى في المقام الأول إلى تشييد الفن كفن، أي كشيء متفرد وخاص، بل إلى تشييد الكون مجسدا في الفن، ولذا فإن علم الفن، هو علم بهذا الكل الحال في الشكل، أو بالأحرى هو قوة الفن».

II. الجماليات بوصفها خطابا في الفن

1. هيجل

يرفض هيجل أن يكون مجال الجماليات هو مجمل المجال المحسوس الذي استمدته من دلالتها الاشتقاقية؛ فهو يصرح بأن: «مجالها هو الفن»؛ كما أنه يفضل مثلما أوضحنا ذلك سابقا، استعمال عنوان *«فلسفة الفن»*. إلا أن تدريسه في جامعة برلين من سنة 1818 إلى سنة 1830، قد كان تحت مسمى *«دروس في الجماليات»*، وهذا هو الاسم الذي نشرت واشتهرت به هذه الدروس بوصفها من أهم النصوص المنيرة والمرشدة في حقل هذا التخصص. ينضاف إلى هذا الاختزال الأول، اختزال آخر، وهو أن فلسفته في الفن، لا تهتم بتلقي الأعمال الفنية، ولا بالتجربة وباللذة أو بالحكم الجمالي؛ فهي ليست نقدا للذوق؛ وبينما تركز الجماليات عند كانط على الخصائص التي تجعل التجربة الجمالية مختلفة عن بقية التجارب الأخرى (كتلك التي تتعلق بالمعرفة أو بالممارسة)، نجد أن الجماليات عند هيجل تركز على دلالات ومحتويات الأعمال الفنية.

يجد هذا الاختزال المضاعف للجماليات عند هيجل تفسيره في كونه قد ربطها بمبادئ فلسفته؛ فنحن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار النسق الهيجيلي في مجموعه، نتمكن من فهم سبب كوننا هنا أمام

جماليات تهتم بمحتويات الأعمال الفنية، ومن معرفة طبيعة هذه المحتوات؛ لا سيما وأن التفكير الهيجيلي في الفن، يندرج في سياق بناءه لميتافيزيقا شمولية، بحيث يكون محتوى الفن هو المطلق من حيث هو حقيقة الوجود. إن الفن إذن، هو تجل من تجليات الروح؛ إنه المجال الذي يتجلى فيه المطلق حسيا. لكن هذا التجلي للروح لا يكون إلا تدريجيا، بحيث يتعين على الفن أن يتموقع في إطار سياق يتجاوزه، ألا وهو مغامرة العقل.

إن الفن هو اللحظة الأولى لتجلي الروح؛ إنه الخطوة الأولى في السياق التاريخي لتعاقب أوجه تجلياته؛ والذي يتعين على الدين والفلسفة أن يتواليا بعده، لأنه يتقاسم معهما محتواه؛ فالفن هو العرض المحسوس للمطلق؛ والدين هو الوعي الباطني به؛ أما الفلسفة فهي المطلق وهو يفكر في ذاته بذاته. إن الفن إذن، منذور لأن تتم مجاوزته بواسطة فكر لن يكون أبدا في حاجة إلى شكل محسوس ليتجلى. نفهم إذن لماذا تستبعد هذه الجماليات الجمال الطبيعي ولا تهتم إلا بجمال الموضوعات الفنية؛ ذلك أن أثر الفكر الإنساني فيها، يجعلها سامية بشكل لا متناه؛ فـ«أسوأ فكرة تخطر على بال إنسان، تظل مع ذلك أرفع وأرقى من أكبر إنتاج للطبيعة، وهذا راجع بالضبط إلى كونها تساهم في الفكر، وإلى أن ما هو روحي يظل أسمى مما هو طبيعي».

يشكل الفن إذن المرحلة الأولى من مغامرة العقل التي ينتصر هذا الأخير عبرها على الانفصال الحاصل بين الداخل والخارج، بين

الطبيعة المتناهية والحرية اللامتناهية للفكر؛ إنها مصالحة لا تتحقق إلا بالفن الذي يضفي الطابع الروحي على المحسوس ويجعل المحسوس معقولا، بحيث يكون العمل الفني تجسيدا للوحدة بين ما هو حسي وما هو روحي.

إن هيجل وهو يضع الفن داخل صيرورة تتجاوزه على نطاق واسع، يتصور الأعمال الفنية ضمن التاريخ الخاص بالفن الذي ترتبط به؛ لذا فهو يميز بين ثلاثة أشكال من الفن تتطابق مع ثلاث مراحل تاريخية تمتد من الفترة المصرية القديمة إلى الحداثة وهي: الفن الرمزي (الذي يتمثل نموذجه [برادايمه] في الفن الديني الذي ساد في الهند وفي مصر قديما)، والفن الكلاسيكي (الفن الإغريقي القديم)، والفن الرومنسي (الذي يغطي مرحلة تمتد من العصر الوسيط إلى عصر هيجل). والجدير بالذكر أن كل شكل من هذه الأشكال، يتميز بعلاقة خاصة تربط بين الفكرة والشكل المحسوس.

تجسد كل مرحلة من هذه المراحل، خصوصيتها في نوع أو في عدة أنواع فنية نموذجية، لأن كل فن يعتمد على وسيلة مادية خاصة يتقن الفنان استعمالها لتتوسط في تجلي الروح؛ غير أن الروح قلما يجد التعبير الكافي عنه من خلال هذه الأشكال المادية المحسوسة للفن؛ كما أن تاريخ أشكال الفن، يتم بالموازاة مع تاريخ أنواعه.

هكذا يتجسد الفن الرمزي بشكل أفضل في الهندسة المعمارية المصرية والهندية القديمة، كما يتجسد في منحوتات ثقافتهما التي تمثل

حيوانات وكائنات وحشية أو وجوها إنسانية خالية من أي تعبير. فإذا كنا ننعت هذا الفن بالرمزي، فذلك لأن ثمة علاقة لا مبرر لها تجمع بين المحتوى والشكل الذي يرمز إليه، وهي علاقة غير مناسبة، مع أنه من المستحسن أن نختار الثعلب بدل الدجاجة لنرمز إلى الحيلة، لأن هناك مع ذلك تباعدا كبيرا بين صورة الحيوان وبين المفهوم. ففي الفن الرمزي، هناك إذن عدم انسجام من هذا القبيل بين الواقع المحسوس والمحتوى الروحي الذي يسعى إلى التعبير عنه، كما يتجلى ذلك مثلا في ضخامة الحجارة التي يتكون منها الهرم وبين روح الدفين الذي يرقد فيه. إن تمثل الفكرة يوجد خارج محتواها. صحيح أن الفكر يجد راحته إلى حد ما في المواد المعمارية؛ فالهرم الضخم بعيد كل البعد عن الكاتدرائية القوطية التي يكاد الحجر فيها يفقد خاصيته المادية بفعل الضوء؛ لكن الهندسة المعمارية في شكلها السابق عن الحضارة الإغريقية القديمة والتي هي الفن الأكثر ارتباطا بإكراهات العالم المادي، هي بكل تأكيد الفن الذي يجسد بامتياز عدم الانسجام هذا بين الشكل المحسوس والمحتوى المثالي.

نجد بالمقابل، أن الشكل في الفن الكلاسيكي «يجسد الفكرة بكل حرية وبشكل مناسب»؛ والنوع المختار لهذا الشكل الثاني من الفن، هو النحت الذي يجد نموذجه التاريخي في فن النحت الإغريقي الكلاسيكي؛ فهو بخلاف النحت البدائي لم يعد يمثل حيوانات ووحوشا عجيبة، بل آلهة وبشرا. إن النزعة التجسيمية لهذا

النوع من الفن، تشكل لحظة ضرورية لتجلي الروح؛ لا سيما وأن هذه الأخيرة لا تتجلى بشكل كاف ومريح في المحسوس، إلا في الشكل الإنساني؛ فالمادة إذن (الحجر والرخام) حاضرة هناك بقوة؛ لكن حضورها إنما هو من أجل تمثل هذه الروح المتجسدة ألا وهي الإنسان. لهذا السبب تمثل هذه اللحظة الكلاسيكية درجة من الإتقان في الفن، بحيث يتحقق فيها نوع من التوازن غير القابل للتجاوز بين الداخل والخارج؛ ولكن، تنقصها مع ذلك بالنظر إلى متطلبات صيرورة الروح، «الحياة الذاتية الباطنية».

إن هذه «الحياة الذاتية الباطنية» هي ما سيتجلى في الشكل الثالث من الفن، ألا وهو الفن الرومنسي، حيث يتجلى الروح بوصفه ذاتية لا متناهية وباطنا مطلقا؛ ومعلوم أن الفن الرومنسي قد بدأ مع الفن المسيحي ثم تدنين بالتدريج؛ وقد كانت الرسم والموسيقى والشعر، هي الأنواع الفنية المناسبة لهذا الشكل الفني بنوع خاص. إن إضفاء الطابع الروحي على الوسيط المعتمد في كل واحد من هذه الفنون، يزداد حدة من فن لآخر؛ فالصباغة لا تهتم سوى بمظهر الأشياء؛ إنها تفتقر إلى البعد الثلاثي الذي يتميز به النحت؛ لذا فإن العنصر المادي فيها يكون أكثر اختفاء مادام أنه لا يكمن سوى في الأسطح الملونة؛ فهي تسمح بتمثل الوعي الإنساني من خلال إضفاء الألوان على أحاسيس الروح مثلما تتجلى في المشاهد المصورة ويتم التعبير عنها في الوجوه والأجسام. أما الموسيقى فهي تمكن من التوغل أكثر في عالم الروح الباطني، لأن مادتها المحسوسة ألا وهي الصوت،

تتميز بتجردها من المادة. ويبقى أن الشعر (بمعنى الأدب)، هو الذي يمثل مع ذلك الفن الأسمى في التعبير عن الباطن؛ ففيه بالضبط يكون البعد المحسوس (خط الكلمات على الورق) غير ذي أهمية كليا، ولا يكون له من وجود فعلي إلا في مخيلة الناس. إن الشعر إذن، هو الفن الأكثر فلسفة؛ لذا يبوئه هيجل في «دروسه عن الجماليات»، مكانة متميزة عن باقي الفنون مجتمعة، مميزا فيه بين النوع الملحمي والغنائي والدرامي، وذلك بحسب التحولات التي تقرأ فيه عن العلاقة بين الذاتية والموضوعية.

تجد اللحظة الفنية لمغامرة العقل اكتمالها فيما يصطلح عليه هيجل بانحلال الفن. ولا تشير العبارة هنا إلى أن الإنتاج الفني قد انتهى، أو أنه لم يعد يحظى بالاهتمام، بل إلى نهاية هذه المرحلة التي شكل الفن عبرها الشكل الأكثر تجليا للروح؛ فقد انتقل مشعل الروح إلى الدين ثم إلى الفلسفة، لا سيما وأن المطلق من حيث هو لوغوس، لا يعثر على ذاته سوى في الفلسفة التي هي مجاله بامتياز؛ وقد رأى هيجل في فن عصره علامات على هذه الصيرورة، حيث بلغ الخطاب عن المحسوس حدته واثر تنامي التفكير النقدي في الفن في الفنانين أنفسهم؛ الشيء الذي يدل جيدا على أن الفن قد أنهى وظيفته التأملية والتعبيرية وأنجز مهمته الأنطولوجية؛ «فالفن يبقى بالنسبة لنا، فيما يتعلق بمصيره الأقصى، شيئا من الماضي». لقد صار موضوعا للدراسة؛ وصار عالم الفن بأعماله ومؤسساته ونظرياته، موضوعا لتأويلية تمكن من التعرف على الشعوب وعلى ثقافاتها. لقد انتهى

عهد الفن، وصار بإمكان فلسفة الفن أن تبدأ.

إذا كان هيجل قد أعلن في عهد *البرنامج النسقي الأقدم للنزعة المثالية الألمانية*، لما كان ما يزال متأثرا بحواراته مع كل من هولدرلين Hölderlin وشيلينغ، بأن الفعل الأسمى للعقل هو فعل جمالي، وبأن الحقيقي والخير متحدان في الجميل، فإنه قد رجع منذ تأليفه لـ «*فينومينولوجيا الروح*» سنة 1807، عن هذا الميل الرومنسي إلى بلورة خطاب فلسفي للفن، لصالح خطاب فلسفي عن الفن. لقد أعطى الأولوية إذن للمعرفة على حساب هذا الفكر الحدسي والمجسم الذي يسم حدود كل من الفن والدين؛ ففي الفن، وحتى في الفن الأكثر روحانية، يظل هناك أثر للمظهر الخارجي. والحال أن التجسيد المباشر للروح هو شيء ممكن بالنسبة لهيجل؛ وعنصر اللوغوس هو بالضبط ما فيه يتجسد ليعم وينتشر. إن هيجل إذن، وبخلاف النزعة الرومنسية، لا يعتبر أن الفن هو الشكل الأسمى للمعرفة. صحيح أنه يعطي للفن، شأنه في ذلك شأن الرومنسية، منزلة أنطولوجية متميزة ويخصه بدور نبوئي بشكل لم يسبق له مثيل، إلا أن هذا التقديس للفن، يستمد مع ذلك مبرره من خطاب مستوحى من خارج الفن.

2. شوبنهاور

إن تفكير شوبنهاور في الفن مثلما يتجلى في الكتاب الثالث من عمله الكبير الذي يحمل عنوان «*العالم كإرادة وتمثل*» الصادر سنة

1819، لا يمكن فهمه بدوره إلا من خلال نسقه الفلسفي في كليته، ومن خلال المبدأ الذي يوجهه، ألا وهو نظرية الإرادة والتمثل التي استلهمها من التمييز الذي أجراه كانط بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته.

لقد قطع شوبنهاور مع التقليد الروحاني والعقلاني معتبرا أن الإرادة ليست ملكة إنسانية، بل هي الواقع في ذاته وقد تخلص من مظهره الظاهري. إنه الماهية العميقة لكل شيء والتي تكون تارة عمياء (كما في عالم الكائن غير الحي) وتارة شبه واعية (كما عند الحيوان) وتارة أخرى تكون مصحوبة بالوعي (كما عند الإنسان). إن الإرادة في ذاتها فريدة من نوعها، (وما الحجر الذي يتدحرج والنبتة التي تنمو والحيوان الذي يبني عشه، إلا تجلي لهذا المبدأ الوحيد نفسه)؛ فهي في غاية القوة (لكونها متفردة ولا تدخل في منافسة مع أي مبدا كان)، كما أنها عبثية (إذ لا علة ولا غاية لها)، وغير قابلة للتمثل (بحيث لا يمكن تمثلها بأي شكل من الأشكال لأنها متحررة من الزمان والمكان ومن السببية).

إذا كان العالم في ذاته إرادة، فإنه هذه المرة على المستوى الظاهري (بوصفه «تمثلا») قد صار متشظيا إلى عدد من الكيانات، أي إلى عدد من الأفراد والأشياء التي هي في صراع ضد بعضها البعض (فجدور الشجرة تفتت الصخرة، والحيوان يلتهم الثمار، والإنسان يتغذى على الحيوان)؛ وهكذا فالإرادة التي هي وحدها من يتمتع بالوجود، لا يمكنها أن تتغذى على أي شيء آخر سوى ذاتها.

إن الإنسان هو الضحية الواعية بهذه الإرادة العنيدة التي تسكنه مثلما تسكن بقية الأشياء؛ فهي تحكم عليه بالمعاناة (الإرادة تنجم عن الحاجة، وبالتالي عن الحرمان الذي هو عبارة عن معاناة)، كما تحكم عليه بالضجر (بين لحظة الإشباع الوجيزة وظهور الألم الناجم عن الحرمان من جديد).

لقد تصور شوبنهاور مخرجا لهذا الشقاء في شكل حكمة منظور إليها بوصفها انتزاعا للإنسان من الإرادة. والحال أن الإرادة لا يمكن الإفلات منها بإرادتنا، بل بإيجاد تمثل لها؛ أي بأن نجعل منها موضوعا للتأمل. يتضمن هذا التحرر ثلاث مراحل: المرحلة الأولى جمالية، والثانية أخلاقية (كتجربة الشفقة والود التي تمكن من الوعي بهوية الإرادات الفردية فتمزق بذلك حجاب الأنانية)، أما الثالثة فميتافيزيقية (بلوغ درجة عالية من الزهد والترفع). وهكذا فالفن هنا كما عند هيجل، ليس إلا مرحلة من المراحل.

يكف الإنسان عبر هذه المرحلة الجمالية والتي هي ما يهمنا هنا، عن أن يكون فاعل الإرادة ليصير هو المتأمل لها. وهذا معناه أن هذا التأمل يزوده بمتعة خاصة، ألا وهي عدم الانسياق وراء الإرادة؛ وبالتالي التوقف عن الشعور بألمها. إننا ننظر إلى عوالم الفن في ذاتها بمعزل عن أي توظيف لها (مثل عالم بروست Proust، ونوع من الطبيعة الميتة عند زوربران Zurbaran، ومتوالية باخ Bach)؛ فنحن نتأملها من غير أن نكون معنيين بها. إنها لحظة التأمل التي نكون فيها متحررين من الإرادة ومستمتعين بفقدان أي شعور بالتحريض

الذي تثيره فينا مؤثراتها.

إن هذا الموقف غير المألوف، يسمح لنا، ليس فقط بوقف الألم الناجم عن إرادة الحياة، بل بالحصول كذلك وعلى وجه الخصوص، على شكل أرقى من المعرفة؛ فنحن عادة ما نرى العالم على شكل موضوعات، أي أننا نرى الإرادة منكسرة من خلال الأشكال القبلية للفهم وللشعور (المكان-الزمان-السببية)، كما أن المعرفة العادية توظف المفاهيم لإقامة علاقات بين الأشياء تبعا للاستعمال الذي يمكن أن نخضعها له. أما التأمل الجمالي فهو يمكننا من معرفة من نوع آخر، معرفة غير ممكنة سوى بالنسبة «للذات العارفة بشكل محض»، أي بالنسبة للذات التي تتوقف مطلقا ولفترة من الزمن، عن المساهمة في هذه الإرادة، والتي يمكنها وهي تفارق للحظة حالتها الفردية، أن تصير كل شيء.

إن موضوع هذه المعرفة هو ماهية كل شيء؛ فكيف يكون من الممكن بلوغها إذا كانت الإرادة كما قلنا من قبل، غير قابلة للتمثل، وكان الفن مجرد محاكاة من الدرجة الثانية لهذا العالم المشظى في شكل ظواهر فردية هي تلك الواقعة تحت أنظارنا؟ إن ذلك يرجع إلى أن الفن بتمثله للأشياء المحسوسة، يمكننا من رؤية الأفكار. ويشير شوبنهاور بهذه العبارة إلى تلك «الأفعال المعزولة والبسيطة من أفعال الإرادة»، أي إلى تلك الأشكال العامة والأبدية التي تتجلى الإرادة من خلالها، ألا وهي القوى (غير العضوية) والأجناس (الحية) والخصائص المعقولة. إن الأفكار تحتل مكانة وسطى بين

التعميم غير المتميز لفعل الإرادة وبين الخصوصية المطلقة للظواهر؛ فالتعميم الصادر عنها ليس من قبيل التعميم الحاصل في المفهوم، والذي ينسخ من تعدد الظواهر وحدة بعدية؛ ذلك أن الفكرة هي بمثابة وحدة عاشقة للتعدد الظاهري. إن ما يؤكده شوبنهاور هنا بخصوص ارتقاء الفن بالروح إلى مستوى تأمل الأفكار، لا يخلو من مفاهيم أفلاطونية (التأمل، الأفكار)، لكنها مفاهيم تتضمن محتوى آخر، لأن الأفكار هنا هي بمثابة أشكال للإرادة وليست نماذج مثالية لوقائع محسوسة، خصوصا وأن توظيفها يتم بشكل مختلف، مادام أن التجربة الجمالية للفن، هي التي ترقى بنا إلى مستوى تأمل الأفكار.

تكون الأفكار متدنية أو سامية تبعا لمدى قرب أو بعد القوى التي توظفها من المصالح الإنسانية؛ فكل فن يتطابق مع إحدى درجات تموضع الإرادة، فيمثلها ويسمح لنا بالولوج إليها؛ وهكذا فالأفكار المتدنية هي تلك التي نراها حاضرة في الطبيعة الخام، والتي نشاهدها في الهندسة المعمارية؛ فأن نتأمل قباب مبنى والدعامات التي تسندها، معناه أننا نرى «المجهود الذي لا يكل لقوتين»، وأننا نحدس أفكارا عن الثقل وعن المقاومة والتماسك. إن النحت يجعلنا نتأمل فكرة الإنسان كشكل خاص للإرادة متميز عن غيره من الأشكال؛ أما الرسم فهو يعبر عن الإنسان، ليس في اختلافه عن بقية أشكال الإرادة، وإنما في تفاصيله، أي في خصائصه وحالاته النفسية وفي أهواءه وأنشطته؛ بينما يمثل الأدب الطبيعة الإنسانية في ممارستها للفكر بواسطة الجمع هذه المرة بين المفاهيم والقوافي والإيقاعات.

هكذا نتمكن من إدراك فكرة الغيرة أو البخل من خلال سرد ردود أفعال كل من شخصية «سوان» Swann في رواية *«غرام سوان»* لبروست وشخصية الأب غراندي في رواية *«أوجيني غراندي»* Eugénie Grandet لبلزاك Balzac. أما التراجيديا التي هي في نظر شوبنهاور النوع الشعري الأكثر رفعة، فتمثل الحياة في مظهرها الأكثر رعبا، أي أنها تعرض علينا حتمية فشل إرادة الإنسان في مواجهة العالم. ثم في الأخير، تأتي الموسيقى التي تتطلب معالجة من نوع خاص، لأنها تحتل المرتبة الأولى من بين كل الفنون، وفي الوقت نفسه، لأنها أيضا وبشكل من الأشكال، أسمى منها جميعا. إن الفنون تعبر بالفعل عن الأفكار بفضل علاقة المحاكاة التي تربط النسخة بالنموذج؛ أما هي، أي الموسيقى، فلها صلة مباشرة بماهية العالم. إنها تمثل ما لا يمكنه أن يكون موضوعا للتمثل، ألا وهو الإرادة ذاتها، لأن هذه تنفلت من أشكال التمثل نفسه كالمكان والزمان والسببية؛ الشيء الذي لا يصير ممكنا إلا بفعل كونها، أي الموسيقى (التي تعتمد على الآلات)، تعبر عن الحركات الكبرى للإرادة بمعزل عن الظروف؛ فهي تصور الفرح واليأس، أي ماهية العاطفة وليس حب « *فليمون وبوتسيس*» Philémon et Boucis أو يأس *«فيدروس»* (Phèdre)، أي تلك الأفعال التي أصبحت عواطف خاصة بفعل الظروف. إن التجريد في الموسيقى، يحول بينها وبين تجسيد الوقائع، مما يجعلها تضعنا في علاقة مباشرة مع ماهية العالم الحميمية.

إن جماليات شوبنهاور وبخلاف فلسفة الفن عند هيجل، عبارة عن نظرية في التجربة الجمالية؛ ولكن، هناك مع ذلك قواسم مشتركة كثيرة تجمع بينهما؛ فالفن فيهما منذور لأن يلعب دورا في التجلي الأنطولوجي للحقيقة. إنه يمكننا من الحصول على معرفة أسمى؛ وهو لا يشكل مع ذلك سوى مرحلة من مراحل مغامرة الروح المطلق عند هيجل، ومن تحرر الفرد تجاه الإرادة عند شوبنهاور. هناك أيضا هذا القاسم المشترك بين فلسفتي الفن عند كل من هيجل وشوبنهاور والذي يميزهما عن الرومنسية، ألا وهو كونهما عبارة عن فكر حول الفن يبرر ومن خارج الفن نفسه، تلك المنزلة الاستثنائية التي يحظى بها الفن فيهما.

III. الفنان الفيلسوف أو الفيلسوف الفنان

لقد كان نوفاليس أولا وقبل كل شيء شاعرا؛ وقد أعلن عن البعد الفلسفي للفن انطلاقا من الشعر؛ أما هيجل وشوبنهاور فهما فيلسوفان. وقد عالجا الفن انطلاقا من الفلسفة؛ وسننتقل الآن إلى النظر في تصور يتميز بتأكيده على التطابق الأصلي بين هويتي كل من الفلسفة والفن.

1. نيتشه

يمكن لعمل نيتشه الحافل بالمتناقضات والمستعصي على التصنيف والذي داع صيته في نهاية القرن التاسع عشر، أن يعتبر مع ذلك أحد الأوجه المهمة والمعقدة لهذه المرحلة من الجماليات التي تم التفكير خلالها في العلاقة بين الفلسفة والفن بكيفية لم يسبق لها مثيل. ففي هذا العمل الذي يرفض الشكل التقليدي للفلسفة، لا يمكن للجماليات أن ترتدي الأشكال التي عرفت بها من قبل؛ ذلك اننا هنا أمام تأملات حكمية مستندة إلى فلسفة ترفض النسق لصالح الحدس والرؤية.

إن السؤال النتشوي بامتياز، هو السؤال عن العلاقة بين الفن والحياة؛ فقد عمل *نيتشه* منذ ظهور كتابه *«نشأة التراجيديا»* سنة

1872، على التمييز في الفن الإغريقي بين نموذجين أساسيين، يسفران عن مبدأين أنطولوجيين (يمكن أن نتعرف من خلالهما على التناقض الحاصل بين الإرادة والظواهر مثلما عبر عنه شوبنهاور). يتجسد المبدأ الأول في هيئة أبولو Apollon ابن زيوس Zeus وليتو Léto وإله النور والفنون الذي يمثل عالم الظواهر والأشكال الجميلة والحلم؛ وهو ما منه استوحى هوميروس أعماله الفنية. أما الثاني فيتجسد في صورة ديونيسوس Dionysos ابن زيوس وسيميلي Sémélé وإله الكروم والخمر والثمالة الذي ينحاز جهة القوى الأساسية للوجود، إلى جانب الحياة ومن عمق الكينونة. إنه المبدأ الذي يستلهم منه سفوكليس تراجيدياته وفاغنر Wagner أعماله التي اعتبرها نيتشه بمثابة الشكل الحديث لهذا الفن الديونيسوسي في عصره. يمتاز هذا الفن إذن بكونه يخول لنا الولوج إلى الأساس الأعمق للعالم؛ فالتراجيديا «هي المعرفة الأساسية بالوحدة التي تشمل كل ما هو حاضر؛ وهي هذا التصور للتفرد بوصفه سببا أصليا للشر؛ وهي أخيرا هذه الفكرة عن الفن بأنه هو ما يمثل الأمل في انهدام حدود التفرد مستقبلا، وهذا الشعور القبلي والسعيد بإمكانية استرجاع الوحدة المفقودة» *(نشأة التراجيديا)*. إن الفن الديونيسوسي يواسينا أيضا في الحياة، لأنه يمكننا من تجاوز رعبها بواسطة الجمال؛ وهكذا فالفن هو أكثر من كونه مجرد فن؛ إنه «النشاط الميتافيزيقي بامتياز» *(مقدمة نشأة التراجيديا)*.

تتميز المرحلة الثانية التي ظهر فيها كتاب *«إنساني مفرط في*

إنسانيته» سنة 1878، بالتخلي عن النزعة التشاؤمية الموروثة عن شوبنهاور والتي تبدو واضحة في أطروحات *«نشأة التراجيديا»*؛ فقد قطع نيتشه مع فاغنر الذي يعتبر في نظره أحد ممثلي النزعة الرومنسية المنحطة والتي تبحث في الفن عن مخدر يمكنها من نسيان قسوة الحياة؛ ذلك أن نيتشه قد أصبح يرفض العوالم الماورائية، كما يرفض التعارض بين الوجود والظواهر التي ينجم عنها؛ فالفن لم يعد والحالة هذه هو هذا المدخل إلى قلب العالم الخفي. إن نيتشه وهو ينتقد بشدة التصور الرومنسي للفن مع أنه استلهم الكثير من أطروحاته، سيتمسك بالعالم وبالفن كما هما، وسيحارب من خلال القيام بجينيالوجيا لا تنصب على الدين وعلى الأخلاق والميتافيزيقا فحسب، بل وعلى الفن والفنانين كذلك، الوهم القائل بوجود عالم خفي كامن وراء المظاهر. فالفن لم يعد ذا بعد أنطولوجي، بل صار لعبا، أي تسوية تجمع بشكل ممتع بين الكيفيات المحسوسة على نحو يمكن من الارتقاء بالحياة من خلال مضاعفة القوى الحيوية.

مع ظهور كتاب *«العلم المرح»* سنة 1882، ستبدأ مرحلة جديدة؛ مرحلة سيسقط فيها وبدوره تحت ضربات النقد، المثل الأعلى لكل من الحقيقة والعلم والذي سبق أن كان موضع دفاع من قبل نيتشه؛ وستصبح أوهام الفن عندئذ نموذجا لعالم تخلص من الحقيقي؛ فـ «بالنسبة إلى الفيلسوف، من العار القول بأن «الخير والجميل يلتقيان»؛ فإذا أضاف زيادة على ذلك بأن «الأمر نفسه يسري على الحقيقة»، فهو يستحق صفعة، لأن الحقيقة قبيحة، ونحن

في حاجة إلى الفن حتى لا نهلك بسببها» *(شذرات ما بعد الوفاة، 1888-1889)*. بهذا يكون الفن قد حظي بمكانة متميزة، لكنها مكانة مختلفة عن تلك التي خلعتها عليه نصوص نيتشه الأولى. لقد أصبح الفن الآن هو إرادة القوة في بعدها الخلاق؛ ومن ثم ظهر موضوع تجميل الوجود، ولم يعد الفن الذي يحظى باهتمام نيتشه، هو فقط ذلك الذي يرتبط بالأعمال الفنية، بل هو فن الحياة كذلك؛ ذلك أن الحياة قد صارت هي «الظاهرة الفنية الأساسية» *(شذرات ما بعد الوفاة، 1884)*؛ وما علينا ان نتعلمه من الفنانين، إنما هو أن نكون «شعراء الحياة» *(العلم المرح، ف299)*. إن غاية أماني نيتشه هي أن يحل محل الفنان في شكله التقليدي، «الفنان الفيلسوف» القادر على بعث روح التجديد في المجتمع *(شذرات ما بعد الوفاة، 1886)*.

2. هيدغر

إن تفكير هيدغر في الفن يتوقف بشكل مباشر شأنه في ذلك شأن هيجل أو شوبنهاور، على المبادئ التي تستند إليها فلسفته؛ فهو لا يفهم إلا على أساس إدانته للميتافيزيقا بوصفها نسيانا للوجود؛ ذلك أن الميتافيزيقا تنكر الوجود وتجهل الاختلاف الأنطولوجي بينه وبين الموجود، (أي الاختلاف بين الوجود والموجودات؛ بين ما هو كائن وما يجعل الشيء يكون). إن هذا النسيان لمسألة الوجود، يعتبر في نظر هيدغر حدثا ما فتئ يستفحل تدريجيا منذ سقراط؛ وأن الرومنسية بوصفها مذهبا يتخذ من الذاتية أساسا له، هي بمثابة تجسيد واكتمال لهذه الميتافيزيقا الغربية في الوقت نفسه. وغاية

الفينومينولوجيا هي أن تعود إلى الأصل، أي إلى التفكير في الوجود. ومعلوم أن مهمة الـ «فينومينولوجيا» المكونة من الكلمتين الإغريقيتين «فينومينون» (phainomenon) التي تدل على ما يلمع في ذاته و«لوجي» (legein) التي تعني الجمع والعرض، تكمن في «عرض ما يعطى في ذاته بإيضاحه من خلال نوره الخاص به».

يلعب الفن في هذه القضية دورا أساسيا لم يتسن للجماليات السابقة التي ترزح كما يقول *هيدغر* تحت وطأة الميتافيزيقا أن تراه. ويكمن خطأها في نظره، في كونها قد فكرت في العمل الفني من منظور نموذج المنتوج، أي المادة المتشكلة، الشيء الذي يجعله مجرد جزء من شيئية العمل الفني وقد أضيفت إليه بعض الخصائص الجمالية. وبذلك فهي لم تستطع التفكير في الخاصية الفنية للعمل الفني. إن هيدغر يتقاسم رغم ذلك مع الرومنسيين ومع من تبعهم، هذا التأكيد المبدئي على أن الفن يمتلك بعدا أنطولوجيا.

تتضمن أعمال هيدغر عدة تصورات متفرقة هنا وهناك عن بعض الفنون بشكل خاص، منها ما هو عن الشعر (*«مقاربة هولدرلين»، 1936-1651*)، ومنها ما هو عن المعمار (*«التشييد، السكن، التفكير» 1951، ضمن كتاب «مقالات ومحاضرات» 1954*). إلا أننا نعثر في محاضرة له بعنوان *«أصل العمل الفني»* المنشورة ضمن كتاب (*«دروب لا تؤدي إلى أي مكان»، 1950*)، على نوع من التفكير في الفن بشكل عام، وهذا هو النص الذي سيكون موضع سؤالنا هنا.

للتفكير في الخاصية الفنية للعمل الفني، يجب «التفكير في الالتقاء بالموجود نفسه»؛ وللقيام بذلك يجب «ترك العمل الفني لذاته مستقرا في ذاته»، أي يجب عدم الاهتمام لا بمبدعه ولا بمكانته في تاريخ الفن؛ بل يجب تركه لصالح حضوره وفي مكانه، أي في عالمه الذي خارجه تتخفى كينونة العمل الفني بفعل كينونة الموضوع، ذلك أن العمل الفني يفتح ما يسميه هيدغر بـ «العالم»؛ فـ «أن يكون العمل الفني عملا فنيا، معناه أن يفتح أمامنا أبواب عالم جديد»؛ عالم لا يكون عبارة عن تجميع للموجودات، وإنما «عن انفتاح يفتح سعة كل الخيارات البسيطة والحاسمة في القدر التاريخي لشعب ما»؛ وهكذا فالمعبد الإغريقي هو بمثابة إقامة مؤسسة لعالم هو عالم الشعب الذي شيده؛ كما أن العمل الفني هو كذلك بمثابة «حمل للأرض على المجيء». و«الأرض» التي يتحدث عنها هيدغر هنا، تتجلى أولا وقبل كل شيء في المادة التي يتشكل منها العمل الفني؛ إلا أن هذا الأخير لا يحيل فقط على المادة التي يتكون منها، بل على الطبيعة في مجموعها (بمعنى «الفيزيس» Physis لدى الإغريق الأوائل). إن الأرض هنا هي ما «يبقى محتجبا»؛ إنها «التجلي الحر لما ينغلق باستمرار على ذاته». هناك توتر في العمل الفني بين العالم الذي يطمح إلى الهيمنة على الأرض وبين الأرض التي تطمح إلى الانطواء على العالم؛ وما كينونة الفن في العمل الفني، سوى التجسيد الفعلي لهذه المعركة. «إن العمل الفني إذ يقيم عالما ويأتي بالأرض، هو بمثابة المعركة التي ينهزم فيها الموجود وهو يحاول من حيث هو الحقيقة، المجيء في كليته إلى النور». وهكذا فإن التحليل العميق لحذاء فانغوغ

Van Gogh غايته أن يقول لنا كيف «يتمكن الموجود في كليته من حيث هو العالم والأرض في لعبهما المتبادل، من الوصول إلى الانفتاح والتجلي».

إن الحقيقة إذن هي التي تعمل عملها في العمل الفني لتعبر عن حصولها فيه ومن خلاله؛ الشيء الذي يجعل من العمل الفني تجليا للوجود؛ فهو يؤدي من حيث هو عمل فني إلى حصول حقيقة كينونة الموجودات واستضافتها. إلا أن هذه الحقيقة التي يتحدث عنها *هيدغر* هنا، بعيدة كل البعد عن أي خطاب منطقي، ولا ينبغي فهمها بوصفها هي مطابقة الفكر للواقع، بل بوصفها لا تحجبا[7]، أي مثولا وحضورا وحصولا لما يحصل فيما يحصل.

بالإضافة إلى هذا التأكيد على وجود صلة مباشرة ومتميزة بين الفن والحقيقة، والذي يتفق فيه مع فلاسفة الفن السابقين عليه، يذهب *هيدغر* كذلك شأنه شأن الرومنسيين، إلى أن الشعر وحده من

---

(7) - يقول هيدغر بصدد هذا المفهوم الاغريقي عن الحقيقة بوصفها «لا تحجبا» (أليتيا/ Alètheia): << عندما نترجم كلمة أليتيا بـ "اللا تحجب"، بدل أن نترجمها بـ "الحقيقة"، فليس ذلك لأن هذه الترجمة أكثر "حرفية" فقط، بل لأنها تتضمن مؤشرا يدفعنا إلى إعادة التفكير، بشكل أكثر أصالة، في المدلول المتداول عن الحقيقة كتطابق للمنطوق بمعنى (ما يزال غامضا) أن يكون منكشفا وبمعنى انكشاف الموجود. (منكشفا) لا يعني الضياع فيه، بل يعني القيام بتراجع أمام الموجود حتى يتجلى فيما هو عليه وكما هو، بحيث يتمكن التطابق الاستحضاري من أن يحدده ويفهمه. إن تركا مثل هذا للموجود يوجد يعني أن نعرض أنفسنا أمام الموجود كما هو، وأن ننقل سلوكنا كله إلى مجال المنفتح. إن ترك الموجود يوجد، أي الحرية، هو في حد ذاته وجود في الخارج أمام الموجود. إنه وجود منفتح وبراني (Ek-Sistant). إن ماهية الحرية، منظورا إليها على ضوء ماهية الحقيقة، تبدو أمام الموجود خروجا وانفتاحا أمام الموجود من حيث أن له سمة كونه قابلا للانكشاف.>> انظر: هيدغر، التقنية-الحقيقة-الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، 1995، ص24. (المترجم).

بين بقية الفنون، هو الذي يتمتع بمنزلة خاصة؛ فكل فن هو شعر من حيث هو فعل انكشاف؛ وكل الفنون هي بمثابة كيفيات لتجلي عمل الحقيقة المنير لكل ما يتجلى؛ لكن الشعر يظل مع ذلك أفضلها. وتتجلى هذه الأفضلية في كون الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتمتع بالكلام، وفي كون «اللغة هي التي تحمل الموجود من حيث هو موجود إلى المنفتح». كما أن اللغة نفسها تتجلى بوصفها هي الشعر الحقيقي، لأن الموجود لا ينبجس في المنفتح إلا من خلالها. إن اللغة هي مأوى كلام [حقيقة] الوجود، وليست مجرد أداة في خدمة فكر ليس هو نفسه إلا وسيلة لخدمة الممارسة؛ وما تقوم به التسمية الشعرية، هو أنها تعمل لأول وهلة على إظهار الشيء بما هو عليه. لقد عرف هولدرلين - شاعر الشعراء- كيف يعيد الشعر إلى ماهيته الأصلية حينما أعاد ربطه بالوجود وليس بالذاتية. وقد أراد هيدغر أن يجعل من حديثه عن الشعراء (وبالخوص من هولدرلين، ريلكه Rilke وتراكل Trakl) «محكا للفكر» وليس مجرد دراسة تحول الشعر إلى مفاهيم، أي أنه أراد أن يكون في مستوى قوة نداءهم.

إن هذه الجماليات إذن، لا هي بفلسفة الفن ولا هي بفلسفة عن الفن؛ ذلك أن الفن والفينومينولوجيا يسعيان نحو المهمة نفسها؛ الشيء الذي يجعل من الفلاسفة والشعراء إخوة. وهو تأكيد يفترض من جهة أن للفن حمولة أنطولوجية، وأن الفلسفة من جهة أخرى، لم يعد ينظر إليها بوصفها إمبراطورية العقل («العقل هو العدو اللدود للفكر» كما جاء في مقال لهيدغر سنة 1943، بعنوان: «*كلمة نيتشه*

«موت الإله»، الذي نشر ضمن كتاب: *«دروب لا تؤدي إلى أي مكان»*)؛ فهما معا، أي الفلسفة والشعر، يلتقيان في كونهما فكرا للوجود وفي الوجود.

IV. خاتمة: الفن والفلسفة

بغض النظر عما يفرق بين الكتاب الذين أخذناهم بعين الاعتبار في هذا الجزء الثالث من الكتاب، يبقى أن هناك طريقة معينة في تناولهم للجماليات توحد بينهم؛ فالجماليات هي أولا وقبل كل شيء فلسفة الفن؛ وللفن بعد أنطولوجي بوصفه وسيلة لمعرفة من نوع خاص وأسمى من المعرفة العادية؛ الشيء الذي يفسر سر انجذاب الفلسفة والفن إلى بعضهما البعض؛ ذلك أن الفن ينحو نحو المعرفة، والفلسفة تنحو نحو الفن كمجال لهذه المعرفة الأسمى.

تتميز أيضا هذه المرحلة التي تم التفكير فيها في الجماليات بوصفها فلسفة الفن، رغم انزياح الدلالات التي خصها بها كل واحد من الكتاب الذين درسناهم، باختفاء بعض الموضوعات وظهور أخرى. لنلاحظ هنا الأفول الدال لمفهوم الذوق الذي كان يحتل مركز التفكير بامتياز في القرن الثامن عشر. وبالفعل، فعندما لا يتم التفكير في الفن انطلاقا من التجربة الحسية للجميل، بل من منظور الحقيقة والمعرفة اللدنية للوجود، فإن مفهوم الذوق بوصفه ملكة لاستيعاب الجمال، يصبح غير ذي أهمية. وحتى مسألة اللذة الإستطيقية نفسها، لا تتناسب إلا بشكل سيئ مع عصر ينسجم فيه تقديس الفن مع النزوع إلى نوع من التطهير الإستطيقي؛ بل وحتى مسالة معايير الجودة التي يتم الحكم بالنظر إليها على قيمة الأعمال

الفنية الخاصة نفسها، قد تحللت في التأكيد على القيمة الشاملة للفن ككل. وبالمقابل، فقد ظهرت بعض المواضيع الأخرى لتحتل الصدارة كمفهوم العبقرية ومفهوم الجليل الذي سبق وأن كان موضع سؤال في مؤلف *«البحث الفلسفي في أصل أفكارنا عن الجميل وعن الجليل»* لصاحبه بيرك، وفي كتاب *«العناصر النقدية»* لمؤلفه هنري هوم Henri Home (1763)، أو في *«نقد ملكة الحكم»* لكانط. إلا أنه موضوع ظل مع ذلك ثانويا في القرن الثامن عشر، ولم يقم كانط بفحصه، إلا بوصفه «امتدادا» للتفكير في الجميل (ذلك أن «الجليل يقتضي الاقتداء بنموذج آخر في التقويم غير ذاك الذي يتخذ منه الذوق مبدأ له»، ف14)؛ وعلاوة على ذلك، إن تجربة الجليل هي تجربة تخص الطبيعة؛ أما وقد أصبح الجليل مقولة فنية، فقد تغير كل شيء؛ لقد أصبح يتناسب مع الفكرة التي مفادها أن تجربة الفن هي تجربة لدنية.

لقد كان لفلسفات الفن هذه، أثر ملحوظ على عالم الفن، أي على إنتاج أو على إنتاجات الفنانين وعلى خطاباتهم عن الفن؛ فالنزعة الرومنسية رغم طابعها الصارخ والشذري، أو ربما بفضل هذا الغياب للنسقية الذي يسمح بتعدد التأويلات، قد أثرت بقوة في الفن وفي الشعر بوجه خاص (فقد تقمص كل من هيغو Hugo ونرفال Nerval ورامبو Rimbaud شخصية الشاعر العراف والنبي)؛ وعندما صرح الفنان التصوري جوزيف كوسوث Joseph Kosuth، بأن «اللغة الفلسفية أو النظرية هي كلام كامن

في الفن»، فهو لم يزد عن كونه حدا حذو هذه الأيديولوجية الرومنسية. لقد ساهم فكر هيجل في هذا المناخ النظري الذي يربط بين الفن وتجربة المطلق؛ إلا أن تأثير نزعته التاريخية التي تفسر تعاقب الأحداث بالمنطق الباطني الذي هي انعكاس له، قد كان له بشكل خاص وقع على تاريخ الفن في القرن التاسع عشر. أما جماليات شوبنهاور، فقد كان لها حضور راسخ في الشعر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كما كان لها تأثير في الموسيقى والأدب، وعلى فاغنر وهويسمانس Huysmans وبروست بوجه خاص. كما كان لنتشه أيضا سحر كبير على رواد القرن العشرين، ولهيدغر أثر واضح على كتابات رونيه شار René Char وإيف بونفوا Yves Bonnefoy وميشيل ديغوي Michel Deguy؛ ففلاسفة الفن هؤلاء، يشكلون ما يسمى بحسب تعبير آن كوكلان الوارد في كتابها *«نظريات الفن»* الصادر سنة 1998، بـ«النظرية التوليفية»[8].

(8) - النظرية التوليفية (La théorie ambiantale) التي هي نظرية تلفيقية، مفهوم بلورته الكاتبة والمفكرة آن كوكلان لتؤكد من خلاله على أهمية دور الأفكار والمعتقدات الرائجة بوصفها نظرية في تلقي الأعمال الفنية وتصنيفها وتأويلها؛ ذلك أن هذه الأفكار الموروثة عن الفلاسفة هي التي تساهم في نظرها في تشكيل ذوق الجمهور وتمده بأساليب تلقي الأعمال الفنية وطرق فهمها ومعايير تقويمها والحكم عليها بالجودة أو بالرداءة، فتجعلهم يقبلون عليها أو ينفرون منها. من هنا تأكيد الكاتبة على أهمية فهم المنطق المتحكم في الخطاب النظري لهذه النزعات الفلسفية حتى يتسنى لنا إدراك وفهم أسباب إقبال الجمهور أو عزوفه عن عمل فني ما. وهي تذهب إلى أن المصدر الذي تنبع منه هذه المعارف والمعتقدات القبلية التي تسيطر على أحكام الجمهور حاليا وتوجه اختياراته وتصنع آراءه بكيفية بديهية عفوية وتلقائية، إن لم نقل لاواعية، هي مختلف النظريات التي توارثها والتي تناولت الفن فلسفيا، منذ أفلاطون إلى اليوم. وهي نظريات أقل ما يقال عنها أنها نظريات خضعت للتكييف والتعديل والتنسيق والملاءمة، فكانت بذلك ملفقة إن لم نقل محرضة؛ إلا أنها مع ذلك أصبحت بمثابة "نظرية شائعة"، أو

لقد امتدت هذه الهالة النظرية بعيدا إلى درجة أن النزوع إلى التنظير قد نما داخل حقل الممارسة الفنية نفسه، جاعلة بذلك الحدود بين مختلف أنواع الفكر متداخلة مع بعضها البعض. وإنه لمن باب النبوءة أن يكون هيجل قد كتب في مؤلفه «دروس في الجماليات» قائلا: «حتى الفنان في ممارسته، يستطيع وهو ينساق وراء التفكير المتنامي حوله بشكل صارخ، أن يسمح لنفسه جراء العادة الكونية في إطلاق الأحكام والآراء حول الفن، بان يصاب بالعدوى التي تدفعه هو أيضا إلى أن يقحم أكثر فأكثر الأفكار في عمله». هكذا نجد أن أبولينير Apollinaire هو بمثابة شاعر وكاتب، وأن موريس دنيس Maurice Denis وبول كلي Paul Klee قد كانا من الشعراء ومن المنظرين في الوقت نفسه؛ فقد بات الفنانون يحررون البيانات (كبيان الحركة المستقبلية (Le futurisme) سنة 1910، وبيان الحركة الدادائية [9] سنة

رأيا سائدا. من هنا أهمية الوقوف على أصل هذه الأحكام المسبقة التي أصبحت شائعة ومسيطرة، إذا ما أردنا أن نفهم حقا طبيعة موقف الجمهور تجاه الفن. هكذا عملت الكاتبة جاهدة على إظهار أصناف النظريات المؤثرة في عالم الفن انطلاقا من دورها العملي بوصفها ليست مجرد نظريات خالصة، وإنما هي خطابات تستهدف الممارسة الفنية جملة وتفصيلا في آخر المطاف، فتؤثر على الفنان وعلى المتلقي في الوقت نفسه. ولعل هذا هو السر في كون معظم الحركات والمذاهب والمدارس الفنية، هي في الأصل عبارة عن مذاهب ونزعات فلسفية. وبالتالي فهي تلعب دورا حاسما في التأثير على كيفية إدراكنا للفن وتلقينا للأعمال الفنية. إن هذه النظريات المؤسسة التي بلورها الخطاب الفلسفي القديم والحديث والمعاصر، والتي تصنفها الكاتبة بوصفها نظريات تلفيقية وإيعازية، هي ما منه يمتح إدراكنا للفن مبادئه وتوجهه وقناعاته وأحكامه المسبقة. أنظر: Anne Cauquelin, Les théories de l'art, PUF, Que sais-je ? 1998. (المترجم)

(9) - الدادائية(Dada) حركة فنية <<أنشأها الشعراء والفنانون الذين هاجروا إلى سويسرا بين عام 1916/1915 هربا من فضائع الحرب العالمية الأولى>>* و<<الذين يوحدهم ويجمع بينهم رفضهم لقيم ونماذج الثقافة التقليدية>>** ومحاولتهم <<تفسير الصراعات الطبقية وآلام الناس بطبيعة الانسان الحيوانية المزعومة...والمبادئ الجمالية للدادائيين هي عاطفة التدمير وبتعبير أدق جنون التدمير،

1918، وبيان دي ستايل (De Stijl)[10] سنة 1918، والبيان

والمصادفة العابثة للصور والحبكات والسخرية. من هنا كانت وسائل الفنان الداداني غير الواقعية التي يضعها على القماش مثل الكلمات المطبوعة بوضع مقلوب، والترابط الخالي من المعنى بين الأصوات، وقصاصات الورق والزجاج المهشم. ولقد أصبح معظم الداداثيين فيما بعد من أنصار الفن التجريدي والسريالية التي كانوا من روادها المباشرين.>>*. هذا ما تؤكده أيضا "موسوعة الفن" التي تذهب إلى أن <<كلمة "دادا" لا معنى لها وأنها "مجرد كلمة فارغة" بحسب تعبير أحد روادها، وقد وجدت بالصدفة، وأنها مجرد لعبة كما ورد في المعجم الفرنسي. ولذا فإنها من حيث هي حركة فنية بمثابة رفض لكل موقف عقلاني. رفض مصحوب بالرغبة في نزع القدسية عن كل الأشكال والمعاني، مع أنها تضمنت انجازا لأعمال فنية مستلهمة من الحركة التكعيبية. وقد نشر الداداثيون عدة مجلات وأبدعوا عدة لوحات وملصقات [كولاجات] [سيأتي ذكرها] وأشعار تجريدية...هذا وقد بدأت الحركة الدادائية تنتشر بشكل واسع في نيويورك أيضا بين عام 1917/1915، من قبل مجموعة من الفنانين الذين تميز نشاطهم بالخضوع لمبدأ الصدفة وإضفاء قيمة جديدة على الموضوعات والأشياء المهملة التي يتم العثور عليها، بعد إخراجها من السياق الخاص بها وتحريف وظيفتها لتصبح أعمال جديدة بشكل خاص، مثل أعمال دوشومب [سيأتي ذكره]؛ وقد انتشرت هذه الحركة أيضا في كل من فرنسا (1922/1919) وإيطاليا لتتلاشى شيئا فشيئا فاسحة المجال للنزعة السريالية، علما أن فكرها قد ظل سائدا في كل من الولايات المتحدة الأمريكية (1945)، وفرنسا (1960).>>**. ملحوظة: آثرنا أن نخص الدادائية بهذا الهامش دون غيرها من الحركات كالواقعية والرومنسية والتكعيبية والمستقبلية... لأنها الحركة الأكثر غموضا كما هو واضح من اسمها بخلاف الحركات الأخرى، ثم لأنها تتضمن أهم الأعمال والاتجاهات الفنية المعاصرة التي سيأتي ذكرها وتحتاج إلى شرح وتوضيح ك "الكولاجات" وغيرها. هذا بالإضافة إلى أن معظم أسماء الفنانين المشار إليهم وإلى أعمالهم في هذا المؤلف، ينتمون إليها وتستمد أعمالهم الفنية دلالتها منها. (المترجم).
انظر:
*- الموسوعة الفلسفية. ذكر، ص192.
**- ENCYCLOPEDIE DE L'ART, Coll, livre de poche, La Pochothèque, GARZANTI , 1986
(المترجم) Librairie Générale Française, 1991-2000, pp362-361

(10) - هناك ثلاث كيفيات لتعريف "دي ستايل" Di Stijl التي تعني الأسلوب كما ورد في موسوعة الفنون؛ فهي عبارة عن مجلة ظهر العدد الأول منها بهولندا سنة1917 والعدد الأخير سنة 1928؛ وهي أيضا اسم يطلق على الجماعة التي تشكلت والتفت حول هذه المجلة؛ ثم إنها تحيل على الفكرة التي تقاسمها أعضاء هذه الجماعة ودافعوا عنها. ذلك أن الأعضاء المؤسسين لهذه الجماعة، وجلهم من الرسامين والنحاتين والمعماريين

السوريالي سنة 1924 و1930، وبيان النزعة الواقعية الجديدة سنة 1960؛ كما اصبحوا يلقون المحاضرات (مثل إيف كلاين Yves Kleinوفرانك ستيلاFrank Stella الخ) وينشرون مناظراتهم (مثل بيكون Bacon وجاسبر دجونز Jasper Johns الخ). إن هؤلاء الفنانين المنظرين لا علاقة لهم بالفنانين الكلاسيكيين الذين كانوا يتجادلون بصدد قواعد فنهم خلال القرن الثامن عشر. لقد كان تملكهم للخطاب الفلسفي كما دعت إلى ذلك النزعة الرومنسية، يغمرهم بنوع من السعادة؛ كما أن السواد الأعظم من فنون القرن التاسع عشر والقرن العشرين، قد حملت إن بشكل مباشر أو غير مباشر، طابع هذه الفلسفة التي خلعت على الفن منزلة لم يسبق أن كانت له من قبل، ألا وهي البعد الأنطولوجي والحمولة الغنوصية والدور النبوئي.

والشعراء والموسيقيين، هم الذين وقعوا سنة 1918 على بيان هذه الحركة. وقد كانت فكرتهم الأساسية هي تطبيق نظريات الرسام موندريان P. Mondrian التي تذهب إلى أن البنيات الرياضية هي القادرة وحدها على التعبير عن ماهية الأشياء. وقد تجلى هذا الرفض لما هو عرضي في الرسم من خلال طغيان الخط المستقيم المتعامد، ومن خلال الاستعمال الحصري والموحد للألوان الثلاثة الأولية التي هي الأزرق والأصفر والأحمر، مصحوبة بثلاثة ألوان أخرى لا تعد كذلك، ألا وهي الأسود والرمادي والأبيض. إلا أن عقد الجماعة سينحل عام 1924، على إثر القطيعة التي أحدثها الفنان ثيو فان دوسبرغ T. Van Doesburg مع التوجه الأفقي-العمودي الذي أحل محله التصاميم المائلة، متخليا بذلك عن أهم المبادئ التي وضعها موندريان. ففي سنة 1926 نشر دوسبرغ في مجلة دي ستايل بيان النزعة التبسيطية élémentarisme المتضمن للمبادئ والتعاليم الأولية الكفيلة بالبحث عن الدينامية. وهو ما أدى إلى انحلال عقد الجماعة. وقد تركت حركة دي ستايل آثارا ما تزال واضحة إلى اليوم، ليس فقط على الفن المعاصر، وإنما في الحياة اليومية كذلك، لا سيما في الإشهار وفن الديكور والأثاث والمعمار.>> L'Encyclopédie de l'art, op, cité, p302. (المترجم).

الفصل الرابع

الجماليات في مواجهة تحديات

القرن العشرين الفنية

لقد نشأت الجماليات لما تبلورت بعض المفاهيم عن المحسوس وعن الجميل وعن الفن. وهذا معناه أن صيرورتها قد ارتبطت بشكل كبير بوظيفة الفن وصيرورته؛ ليس فقط لأن تطور هذا الموضوع قد سمح بالتفكير في هذا التخصص، بل لأنه هو الذي أحدث تغييرات في التصور الذي كان في الأصل سائدا عنه. وسنخصص هذا الجزء للحديث عن أولى هاتين النقطتين، ونحتفظ بالثانية للحديث عنها في خاتمة هذا الكتاب؛ فماذا كانت مواقف الجماليات في مواجهة هذه المرحلة من التطور المستمر للفن التي تبتدئ منذ العقد الأول من القرن العشرين (1910) والتي يطلق عليها حسب تعبير هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg اسم: فترة «الفن دون تعريف»؟

I. الفن من دون تعريف

لقد زعزع الفن المعاصر بإصرار ثلاث يقينيات ظلت إلى حد الآن هي ما منه تستمد الجماليات قناعتها، ألا وهي معرفة ما هو العمل الفني، وما هو النوع، وما هو الفن.

إن أعمالا فنية كثيرة من قبيل نص *«مائة ألف مليار قصيدة»* غير المكتمل وغير المبني لصاحبه كوينو Queneau و*«بنيات الهدم الذاتي»*، العمل الهش والعابر لصاحبه تانغلي Tinguely، و*«القنينة-الجافة»* الذي لا أثر فيه لعمل الفنان لصاحبه دوشومب، وعمل بولوك Bollok «فعل الرسم» (Action Painting) الذي رفعت عنه الرقابة النقدية، قد كانت كلها إلى حد بعيد، بمثابة تهديد يحول دون فهم مفهوم العمل الفني (الذي دأب التقليد على تعريفه بوصفه هو تلك الكلية العضوية والمكتملة، المنجزة بواسطة اختيار حر مسبوق بتفكير في الغاية التي يستمد منها الموضوع شكله).

إن موضوعا ملفقا من إنجاز الفنان روشنبرغ Rauschenberg وعملية من عمليات الفنانة أورلان Orlan أو عمل الفنان كريستو Christo الذي يجسد حافات الشواطئ الصخرية المكدسة شمال سيدني، هي بكل تأكيد أعمال غير قابلة للتصنيف، وبالتالي فهي تضع الحدود التقليدية للفن التي سبق العمل بها والتي تسمح بالتمييز بين

أنواع (الفنون الجميلة) موضع سؤال. لقد صار الفن جنسا عاما كما يذهب إلى ذلك تيري دو دوف Thierry de Duve في مؤلفه *«النزعة الاسمية الصورية»*، الصادر سنة 1984؛ بمعنى أننا أصبحنا نتعامل مع الفن بدون فنون.

وفضلا عن ذلك، لقد صارت حدود الفن الخارجية غير قارة، وأصبح الفن منفتحا على الماضي الموغل في القدم (كما هو حال الرسم عند سكان أستراليا الأصليين مثلا)، وعلى البعيد (مثل صباغة الرمال عند الهنود في المستعمرات الاسبانية سابقا)، وعلى الآخر (كفن الأطفال وفن الحمقى، الخ)، كما على العادي الفائق- فنيا في «فنون العرض والأداء» (les performances) وفي الهبنانيات (Les happenings)[11] (وقد أعلن عن ذلك آلان كبراو Allan

---

(11) - هبنانيغ"happening" كلمة إنجليزية مشتقة من الفعل (to happen حدث/حصل/وقع)، وتعني الحدث؛ أما هنا فهي تشير إلى حدث فني أو إلى حركة فنية محرضة وهزلية، ظهرت في ستينات القرن العشرين بوصفها رد فعل متحرر في مواجهة كل الاكراهات الفنية و الاجتماعية؛ وذلك عندما << بالغ عدد من الفنانين بتحريض من آلان كابراو (المذكور أعلاه)، والذي يعتبر هو المبتكر الفعلي لهذا النوع من الفن، في نفي القيم الجمالية من خلال أعمالهم لصالح محتوى مدمر وهدام. لقد ظهر فن الهبنانيغ إذن في ذلك الشكل الذي سيطوره كابراو في ستينات القرن الماضي ليحتل مركز الصدارة خلال السنوات العشر اللاحقة. وقد بلوره من خلال إلصاق وتجميع تلك الموضوعات والأشياء التي تشكلت منها خلال الفترة الممتدة من 1953 إلى 1956 أهم أعمالهن والتي تندرج في خانة كولاجات التكعيبيين (انظر الهامش رقم: 25)؛ فقد تخلى كابراو عن ثنائية البعد ليتجه تدريجيا نحو البعد الثالث، بحيث صارت الموضوعات والأشياء تغطي الجدران وتملأ الرواق بأكمله. وصار بإمكان الجمهور المشاهد الذي أصبح بدوره مدعوا لأن يؤثر في عناصر الديكور، أن يتدخل لتعديلها. لقد صار فن الرسم تجميعا والتجميع محيطا بيئيا والمحيط البيئي "هبنانيغ" [أي حدثا فنيا]. وصارت الهبنانيات تتجلى بوصفها وسيلة للتعبير، تفصح للفرد عن القدرات الخلاقة الكامنة فيه. وما فن الجسد والفن الشعبي والواقعية الجديدة، سوى المآل الذي سينتهي إليه

Kaprow المنظر والممارس لهذا النوع من الفن بقوله: «يجب الحفاظ على مرونة الخط الفاصل بين الفن والحياة ما أمكن»)، بل لقد أصبح الفن منفتحا حتى على العلم وعلى التقنية (مثل الفنون التكنولوجية والفن البيولوجي).

في مؤلفه الصادر سنة 1972 تحت عنوان *«الفن بدون تعريف»*، يتحدث هارولد روزمبرغ Harold Rosenberg بخصوص الفن المعاصر، لا فقط عن نزع التعريف عن الفن، بل وعن تجريده أيضا من الطابع الجمالي. وللعبارة هنا دلالات متعددة؛ فهي تعني من جهة أن الجميل قد كف منذ زمن بعيد عن أن يكون هو الهاجس الأساسي للفن. لقد انفتح الفن مع الرومنسية على القبح بوصفه حقلا جديدا جديرا بالاكتشاف (لنستحضر مقدمة *«كرومويل»* لهيغو[12])؛ فقد امتد الفن في النزعة التعبيرية إلى الجنائزي وإلى المرضي وإلى المقلق؛ كما بدأ مع النزعة الانطباعية يهتم بالعادي واليومي والمبتذل، مثلما يتجلى ذلك في عمل مونيه Monet *«محطة القديس لازار»* و*«الأرصفة المبللة»* للفنان رينوار Renoir، و*«شارب الخمر»* لمانيه Manet وقد أكمل الفن المعاصر هذه الحركة من خلال تمثيله أو عرضه لموضوعات متواضعة وسخيفة. (مثل خردة روشنبرغ،

هذا الفن الذي طوره كابراو في الفترة نفسها التي لمع فيها فنانون كبار هم روبير روشنبرغ وجون كيج John Cage>>. وبما أن الأمر يتعلق هنا بمدرسة أو بحركة فنية، فقد ارتأينا أن ننقل مصطلح "happening" إلى اللسان العربي بالاعتماد على النقحرة، مثلما حصل ذلك في اللسان الفرنسي. انظر: Encyclopédie d'art, op, cité, p538. (المترجم).

(12) - "**كرومويل**" مسرحية كتبها فيكتور هيغو سنة 1827. وقد خص مقدمتها بحديث مطول عما ينبغي أن تكون عليه علاقتنا بالعمل الفني. (المترجم).

ونفايات[13] أرماندArman ، وموضوعات «الفن الفقير»[14] (المستعملة والبالية).

إلا أن نزع الطابع الجمالي عن الجماليات يمتد أبعد من هذا، ويجب فهمه بمعاني أخرى؛ وبالفعل، فبعض التيارات المعاصرة تريد أن تتنكر لا للجمال فقط، بل وكذلك للجودة الجمالية بصفة عامة وللعنصر المحسوس. لقد صرح النحات روبيرت موريس من خلال عقد موثق بتاريخ 15 نونبر 1963، بخصوص بناءه الفني المعدني المسمى *«ليتاني»* (Litanie) بما يلي: «أشهد أنا الموقع أسفله روبيرت موريس...بتجريد البناية المذكورة من كل خاصية جمالية ومن كل محتوى، وأصرح ابتداء من هذا اليوم أن البنيان المذكور

---

(13) - الـ "مخلفات" أو الـ "مكدسات" أو "الخردة" accumulations والـ "نفايات" poubelles المشار إليها هنا، هي عبارة عن أعمال فنية توظف ما يتم تجميعه من النفايات وبقايا المنتجات الصناعية. وقد برع في هذا النوع من الفن الذي يمكن نعته بالفن الشعبي أو الجماهيري Pop art الفنانان المذكوران أعلاه، كما تشهد على ذلك سيرهما في موسوعة الفن المذكورة. (المترجم).

(14) - "الفن الفقير" أو "المتقشف" (l'Arte povera/ L'Art pauvre) حركة فنية ظهرت في منتصف ستينات القرن العشرين في مختلف دول العالم، واتخذت عدة أشكال (فن البلاد، اعمال الأرض) لاسيما في نيويورك وروما وسان فرانسيسكو. وتكمن أساسا كما يقول الناقد الفني جرمانو سولان Germano Celant في التقليص من المصطلحات إلى الحد الأدنى وفي إفقار العلامات واختزالها إلى نماذجها الأصلية. وقد ولدت هذه الحركة الفنية في الأصل من تجربة الفن الشعبي Pop.art والمتقشف ومن الهبنانيغ والسنيما. وهي تؤكد تارة على المظهر المتقشف والفقير – رفض المواد المستعملة- وتارة على القيمة التي يتمتع بها النشاط الفني الخالص في حد ذاته وتارة أخرى على التدخل "الإيكولوجي" في المشهد الطبيعي وأخيرا تستهدف في بعض الأحيان العملية الإستطيقية في بعدها النظري عوض النتائج المترتبة عنها... وقد ظهرت الحركة في إيطاليا حوالي 1966 ممثلة في عدد من الفنانين.>> Encyclopédie d'art, op, cité, p47. (المترجم).

يفتقر إلى مثل هذه الخاصية كما يفتقر إلى المحتوى»؛ وقد علق مارسيل دوشومب ردا على كل أولئك الذين يعتقدون بأنهم يرون في أعماله الفنية *«رايدي- مايد»* ready-made[15]، ما يعبر عن الرغبة في إبراز البعد الجمالي في الموضوعات التي يشاع عنها أنها سخيفة أو بلا معنى، بأن اختيار هذه الأشياء (مجرفة الثلج، مجفف الشعر، المبولة)[16] قد أوحت بها إليه على العكس من ذلك، اللامبالاة والغياب المطلق لأي متعة جمالية تجلبها. وهذا معناه أن الخصائص المظهرية للموضوع، ليست حاضرة هنا من أجل أن تجلب لذة حسية، بل فقط بوصفها كيفيات يستحيل إلغاؤها، كما أنها محايدة مثلها مثل وزن الشيء أو نظام تعليقه. سيذهب الفن بعيدا جدا وسيلجأ إلى هذا الاستبعاد (لا سيما في الفن المفاهيمي أو

---

(15) - "رايدي-مايد" (ready-made) عبارة تشير إلى عمل فني تم إنشاؤه من الأشياء المستعملة ومن العناصر والمنتوجات المستهلكة التي عثر عليها وتم تعديلها لتصبح عملا فنيا رغم أنها لا تعتبر عادة من المواد التي يصنع منها الفن، قبل أن يجري عرضه في مكان ثقافي حيث يثمن ويحظى بالتقدير ليرقى إلى مستوى الفن ويعد عملا فنيا. لذا ارتأينا نقحرة العبارة لكونها بمثابة اسم يطلق على عمل أو على توجه فني خاص، علما أن ترجمتها الحرفية تعني: "**جاهز للاستعمال من جديد**". وقد برع في هذا الفن وأخرجه إلى الوجود الفنان دوشومب الذي ابتعد بعمله هذا عن التكعيبية ليتوجه صوب المستقبليةFuturisme ويساهم في ميلاد الحركة الدادائية والسريالية. وذلك عندما طور اتجاها إستطيقيا عدميا مقترحا على الجمهور بشكل سجالي وساخر، موضوعات جاهزة، (ريدي-مايد) أخرجت من سياقها وفصلت عن وظيفتها وتم عرضها بوصفها عملا فنيا. أنظر: Duchamp, in, Encyclopédie d'art, op, cité, p121-122 (المترجم).

(16) - الأشياء المذكورة هنا، كلها عبارة عن أعمال فنية انجزها دوشومب الفنان الشهير صاحب التوجه الفني المذكور في الهامش السابق، من تفس المواد وحملت نفس الأسماء. (المترجم).

التصوري بوجه خاص[17])؛ فموضوعاته قد جردت من المادة، كما يتجلى ذلك في *«النحت المخفي»* عند كلايس اولدنبورغ الذي يتمثل في جحر محفور بالحديقة المركزية سرعان ما أعيد سده، وفي عمل إيف كلاين الذي قام بعرض الفراغ برواق إيريس كلير Iris Clertعام (1958)[18]. وحده الفعل والقصد والطريقة هو كل ما يهم، مثلما يعبر عن ذلك بوضوح عنوان المعرض المقام بكونستال دوبيرن (Kunsthalle de Berne) سنة 1969 تحت شعار: *«عندما تتحول المواقف إلى أشكال»*. كما أن المنعطف التكنولوجي للفن (الفيديو، الفن الحاسوبي، الفن البيو- تكنولوجي) يؤكد ويقوي هذا الميل إلى السيرورة. وهكذا فالفن الكلاسيكي الذي كان ينظر إليه بوصفه كلية محسوسة وعملا مكتملا ودائما، لم يعد له وجود.

---

(17) - "الفن المفاهيمي أو التصوري" l'Art conceptuel حركة فنية نشأت سنة 1965 بالولايات المتحدة لمواجهة الفن المختصر أو المتقشف Minimal art والفن الشعبي Pop art، وترجع أصوله إلى بداية الستينات حيث كان بعض الفنانين ينفون الجانب المادي المحسوس والمرئي من العمل الفن، واضعين بذلك دور موضوع الفن موضع سؤال... حيث حلت اللغة والخطاب النظري شيئا فشيئا محل الأشكال الفنية التقليدية، وبدأ الفنانون المنتمون لهذه الحركة التي أسس مقرها باري وكوزوث سنة 1967، ينشرون أعمالهم على شكل كتب ونصوص من قبيل "الفن واللغة" ، "الفن والفلسفة"، "الفن والسياسة" الخ. وما يوحد بينهم جميعا هو إعراضهم عن الفن المألوف وخلطهم للأوراق في سوق الفن، ساعين بذلك إلى تشييد علاقات جديدة مع الجمهور. وقد عمت هذه الحركة بعد الولايات المتحدة كل من فرنسا وألمانيا وبريطانيا، ثم باقي دول العالم. Encyclopédie d'art, op, cité, p43. (المترجم).

(18) - أنشأ **كلاين** الذي ينتمي إلى الحركة الفنية المعرف بها في الهامش السابق معرضًا للفراغ في رواق Iris Clert، بباريس سنة 1958؛ وسمي أو اعتبر كذلك، لأن عدد الزوار الذين كان يسمح لهم بالدخول إليه، وقد حجوا إليه بكثرة. كانوا يندهشون للغاية عندما يكتشفون، خلف ستارة زرقاء مخملية، سلسلة من الغرف الفارغة ذات الجدران المطلية باللون الأبيض. Encyclopédie d'art, op, cité, p43 (المترجم).

لقد أصبحت طبيعة الفن مشوبة بكثير من عدم اليقين؛ وهذا ما عبر عنه روزنبرغ سنة 1972 في مؤلفه *«الفن دون تعريف»* بقوله: «لا أحد بإمكانه أن يقول لنا بيقين ما هو العمل الفني، أو أهم من ذلك، ما هو ليس بعمل فني؛ فعندما يبقى الموضوع الفني حاضرا كما في الرسم، بوصفه «موضوعا قلقا» كما سميته من قبل، فلن يكون بالإمكان معرفة هل ما إذا كان عملا عظيما أم مجرد نفاية».

إذا كانت المسألة المركزية التي أثارها النظام المعرفي (الإبستيمي) الجديد في القرن الثامن عشر هي تلك المتعلقة بحكم الذوق، فإن المسألة التي ستثيرها صيرورة الفن في القرن العشرين، هي تلك المتعلقة بتعريفه. وهذه هي الوضعية الجديدة التي ستتخذ الجماليات في مواجهتها عدة وضعيات، سننظر في ثلاث منها؛ الأولى تتعلق بمدرسة فرانكفورت، والثانية بالجماليات الفينومنولوجية، والثالثة بالجماليات التحليلية.

II. مدرسة فرانكفورت

لقد كان التفكير في الفن بصفة عامة وفي صيرورته الحالية بشكل خاص، انطلاقا من تحليل شروط إمكانيته السوسيوتاريخية، هو أول وضعية اتخذتها الجماليات المعاصرة كما جسدها اثنان من المنظرين الماركسيين المخلصين هما: والتر بنيامين Walter Benjamin وتيودور أدورنو Théodore Adorno.

1. والتر بنيامين

لقد اتخذ والتر بنيامين موقفا لصالح إضفاء الطابع السياسي على الفن، وذلك ضدا على الطابع الجمالي الذي خلعته الفاشية على السياسة. لكن ما سيستأثر باهتمامنا هنا، إنما هو تفكيره الذي يتضمنه كتابه الحامل لعنوان *«العمل الفني في عصر استنساخه التقني»* الصادر سنة 1936، والذي ينصب على الوضع الحالي للفن وعلى شروط إمكانيته وعلى نتائجه. فبنيامين يحلل في هذا الكتاب تلك الظاهرة المعاصرة التي يدعوها بـ«فقدان الهالة»؛ ويقصد بمصطلح «الهالة» التي يعرفها بوصفها هي «الكيفية الوحيدة التي بها يتجلى الشيء بعيدا عنا مهما كان قريبا جدا منا»، ذلك البريق الذي يسطع في الأعمال الفنية الماضية بفعل وجودها في حيز واحد من المكان والتقائها في لحظة واحدة من الزمان؛ فوحدة الأعمال الفنية وأصالتها

وسلطتها، هو ما منه تستمد قيمتها الشعائرية (المرتبطة بالشعيرة وبالمقدس)؛ والتطور التقني، معناه فقدان الأعمال الفنية لهالتها هذه؛ ذلك أن تقنيات الاستنساخ الجديدة (للصوت والصورة) قد جعلت من الأعمال الفنية الماضية التي كانت إلى حد الآن متفردة في وجودها، قابلة بالفعل للاستنساخ إلى ما لا نهاية (مثل تصوير الأعمال الفنية التشكيلية وتسجيل الأعمال الفنية الموسيقية). إن الأعمال الفنية وقد تم خلع هذه الصفة الجديدة عليها بحيث صارت كلية الحضور، قد غادرت مكانها وزمانها الأصليين لتصبح قريبة من المستمع ومن المشاهد. كما أن هذه التقنيات الجديدة قد سمحت كذلك بظهور أشكال جديدة من الفن قابلة بطبيعتها للاستنساخ، مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما. إن هذه التحولات، وقد انضافت إلى تطورات سوسيوتاريخية أخرى ساهمت بدورها في ظهور جمهور غفير، قد أدت وبشكل ملفت للنظر، إلى تغيير وجه الفن، بحيث حلت فيه قيمة العرض محل القيمة الشعائرية.

لقد ترتب عن هذا التحول حدوث تعديل هام في التجربة الفنية نفسها؛ فالفن في العالم المعاصر (سواء الذي أنتج اليوم أو الذي ينتمي إلى الماضي وأعيد إنتاجه بوسائل من الحاضر)، لم يعد يتطلب ذلك التأمل والاحتفاء والاهتمام الجاد الذي كان العمل الفني يحظى به في الماضي، بل لقد أصبح يدعو إلى اهتمام مشوب بالاسترخاء، اهتمام خفيف وعابر؛ وإذا كان تحليل بنيامين يهتم بشيء أيما اهتمام، فهو هذا العمل على إبراز كيف أن هذه الظاهرة قد أصبحت تتجاوز

نطاق التجربة الفنية، وأن قيمتها تكمن في كونها عرضا دالا على أن هناك تحولا شاملا في الحساسية الإنسانية يعمل عمله؛ فـ «عبر المراحل التاريخية الكبرى وفي كل أشكال تجمعاتها البشرية، نلاحظ أن ثمة تحولات تحدث كذلك في طرق إحساس الناس وإدراكهم»؛ ذلك أن شكل الحساسية الإنسانية لا يتوقف على الطبيعة فقط، بل وعلى التاريخ أيضا.

2. أدورنو

إن نظرية الفن حسب أدورنو، لا ينبغي لها أن تكون تأملية بل نقدية؛ (فهو يصرح في مؤلفه *«النظرية الإستطيقية»* الصادر سنة 1970، بأن الجماليات الكبرى الأخيرة [كانط وهيجل]، قد كتبت من غير أن يكون أصحابها على دراية بالفن>>؛ ويحيل مصطلح «النقد» هنا على البرنامج الذي سيصبح بعد الحرب العالمية الثانية، حاملا لاسم مدرسة فرانكفورت؛ تلك المدرسة التي يعد أدورنو إلى جانب بنيامين وماركيوز Marcuse وهوركايم Horkheimer من أبرز ممثليها.

أن تكون نظرية الفن نقدية، فهذا معناه أن عليها أولا وقبل كل شيء، أن تبرز الروابط التي توحد الفن أثناء تطوره في لحظة تاريخية واجتماعية معينة؛ ذلك أن الإيمان باستقلالية الفن هو مجرد وهم، فهي بحد ذاتها قابلة لأن تفسر بأسباب سوسيوتاريخية مطابقة لمرحلة من مراحل التفكير البورجوازي في نهاية القرن الثامن عشر؛ فليس

للفن إذن حسب أدورنو، ماهية ثابتة تمكننا من إصدار أحكام قيمية على منتوجاته بالنظر إلى مدى بعدها أو قربها من هذه الماهية.

تعتبر نظرية الفن هذه أيضا نقدية، بمعنى أنها ترمي إلى إدانة مآل الثقافة في مجتمع رأسمالي ما فتئ يخضع بشكل مضطرد للعقلانية التقنية. إن أدورنو يحلل آثار هذا التحريض وهذا الإشراط الذي تتركه هذه المنتوجات النموذجية، الفقيرة والمنحطة والناجمة عما يسميه بـ «الصناعة الثقافية»، على الوعي وعلى الحساسية.

لكن، يمكن فهم النقد أيضا بمعنى آخر يحيل على القدرة النقدية التي يعترف بها أدورنو للفن؛ فالعمل الفني الحقيقي، أي الذي لم تنتجه صناعة الثقافة، هو ذاك الذي يكون بمثابة احتجاج على واقع ما فتئت تترسخ فيه الهيمنة، ويكون قادرا على تحويل الخضوع إلى انتهاك. إن أدورنو يدعو ضدا على هذه التسلية المولدة للانحطاط والناجمة عن الإنتاج الصناعي للخيرات الثقافية، إلى فن شكلي؛ وبما أن العصر الذي عبره «تستطيع اللذة والشكل ان يتواصلا فيما بينهما بشكل مباشر» قد ولى، فإن على التجربة الفنية أن تكون تجربة زهدية. إن زهد كثير من رواد القرن العشرين، يدعو إلى هذا النوع من التجارب التي هي فوق كل شيء عبارة عن وسائل لمقاومة الإنتاج الرأسمالي. إن الزهد الفني هو شرط السعادة القادمة؛ فـ «فالبورجوازي يرغب في أن يكون الفن مبهجا وفي أن تكون الحياة متقشفة، لكن النقيض هو ما سيحظى بالأفضلية». إن أدورنو هو المنظر لهذه الحداثة الفنية التي تضاهي فيها أعمال كل من شوتنبرغ

Schotenberg وبيرغ Berg أو فيبيرن Webern، أعمال مالارميه Mallarmé وكافكا Kafka وسيلان Celan وأعمال بول كلي وكاندينسكي Kandinsky. إنه يتوخى من الفن أن يجلب للبروليتاريا أوقات فراغ نبيلة، وأن يساهم من تم في تجديد حيوية المجتمع.

هناك إذن في عمل أدورنو توتر ملموس بين هذا الإيمان بالوظيفة النقدية والمنقدة للفن من جهة، وبين التأكيد على استقلالية الفن تجاه المجتمع من جهة ثانية. وهو ما نلمسه من خلال مفهومه عن سيادة الفن.

III. الجماليات الفينومينولوجية

تشير هذه العبارة إلى ذلك الميل المعاصر إلى الجماليات التي تضم تحت راية الفينومينولوجيا، مجموعة من المفكرين المنتمين إلى التيار الفينومينولوجي؛ ومن بينهم ميرلوبونتي Merleau-Ponty، مايكل دوفرين Mikel Dufrenne، ميشيل هنري Michel Henry أو هنري مالديني Henri Maldiney إنهم المفكرون الذين إذ يطبقون الجهاز المفاهيمي الفينومينولوجي على الجماليات، يجمع بينهم المحتوى نفسه والقضايا والموضوعات نفسها؛ أي باختصار، إنهم أولئك الذين ينتمون إلى المذهب نفسه مع انهم يذهبون فيه مذاهب مختلفة.

إن الجماليات الفينومينولوجية هي بالأساس (ولكن ليس حصريا) عبارة عن تأمل في الفن، ذلك أن بين الفينومينولوجا والفن كما تؤكد هي على ذلك، قرابة خاصة. صحيح أن العمل الفني ليس سوى حالة خاصة من حالات الظاهرة؛ لكنه ظاهرة متفردة بشكل مطلق؛ فظهورها الاستثنائي (قابليتها بشكل خاص لأن «تسمع» كما هو الحال في الأعمال الموسيقية) يكمن في كونها قد أنجزت لتكون مرئية ومسموعة، وليس من أجل الاستعمال أو الفهم. لقد اعتبر الفن إذن، هو الطريق الملكي نحو الظاهرية (phéno ménalité)بصفة عامة.

من الممكن أن نعرف بالسلب جماليات الفن الفينومينولوجية هذه، بغض النظر عن تنوع منتوجاتها، بالتأكيد عما ليست إياه؛ وبالفعل، فكتابها يجمعون على انها ليست بحثا سوسيوتاريخيا غايته مقاربة معنى العمل الفني من خلال وضعه في سياقه التاريخي الخاص بإنسان ما أو بالإنسان بصفة عامة أو بتاريخ الفن أو الأسلوب، مادام أن العمل الفني يمكنه أن يكون أي شيء آخر، إلا أن يكون مرتعا للمحددات التاريخية والاجتماعية. إن الجماليات الفينومينولوجية تؤكد بخلاف هذا، على حضور الأعمال الفنية نفسها، مثلما عبر عن ذلك مالديني في مقال له بعنوان *«نحو أية فينومينولوجية للفن؟»* نشر بالعدد الخاص بـ *«الفن والفلسفة»* من مجلة «La Part de l'œil»[19] الذي صدر سنة 1991، بقوله: «يجب على النظر الفينومينولوجي أن يكون هو الكاشف عن الكينونة التي بفضلها تتجلى الرؤية الجمالية-الفنية لذاتها بذاتها»؛ وهو قول يتضمن تعريف هيدغر للفينومنولوجيا في «الوجود والزمان» بقوله: «إنها تعني العمل على إظهار ما يتجلى لذاته بذاته مثلما هو في ذاته انطلاقا من ذاته»؛ وهذا بالضبط هو التعريف الذي يشير إلى برنامجه الخاص به ألا وهو: العمل على إظهار كينونة الكائن.

يكمن الاختلاف أساسا بين هؤلاء الكتاب، في المعنى الذي

(19) - "La Part de l'œil" هي مجلة ظهرت سنة 1985 ببلجيكا. وعنوان المجلة الذي يمكن ترجمته حرفيا ب: "نصيب العين"، هو بحد ذاته، كما جاء في مقدمة العدد الأول منها، عبارة عن برنامج يهدف إلى "البحث عما ينفلت من الإدراك الذي يفترض فيه أن يكون خالصا، لتأسيس الذات كجواب يستدعيه هذا الانفلات نفسه". (المترجم)

يخص به كل واحد منهم كينونة الكائن التي يتعين على التجربة الفينومينولوجية بما هي تجربة فنية أن تقود إليها. فعند ميرلوبونتي، يتعلق الأمر بالعالم السابق على المعرفة، بينما يتعلق الأمر عند ميشيل هنري بالحياة؛ وسوف نتوقف هنا عند هذين الوجهين من أوجه الجماليات الفينومينولوجية.

1- ميرلوبونتي

من المستحيل الفصل في أعمال ميرلوبونتي (1908-1961) بين ما كتبه عن الفن وعن الرسم بالخصوص، وبين مقاربته للإنسان؛ فما يريد هذا الفيلسوف استكشافه بالفعل، إنما هو التجربة القبلية التي يكونها الانسان عن العالم قبل أن يتعرف عليه موضوعيا بواسطة المعرفة بشكل عام، أو العلم بشكل خاص؛ ذلك أن المحسوس عادة ما يكون محجوبا بواسطة مقتضيات كل من المعرفة والممارسة. وبالفعل، فالفكر الساذج شأنه شأن الفكر العلمي، يضع بين الانسان والعالم طبقة من المعاني. لذا يتعين حذف هذه الطبقة السميكة من المعارف للامساك من جديد بالظرف القبلي والأولي لوجود العالم (يوجد / هناك/ (il y a. إن «العودة إلى الأشياء ذاتها، معناه الرجوع إلى هذا العالم السابق حتى على المعرفة نفسها التي تتحدث عنه باستمرار، والذي يكون كل تحديد علمي بالنظر إليه تحديدا مجردا، دالا وتابعا، كالجغرافيا بالنظر إلى الحقل الذي سبق لنا بالفعل أن تعلمنا فيه ما هي الغابة أو ما هو المرج أو النهر» *(مقدمة «فينومينولوجيا الإدراك» 1945)*.

إن مساهمة الفن في هذه المهمة مساهمة متميزة جدا؛ فهو بخلاف العلم الذي «يتلاعب بالأشياء ويرفض أن يستوطنها» *(العين والعقل، 1961)* نافيا بذلك الأرضية التي نشأ عليها، إنما يغرف من هذا البساط الحسي الخام (المرجع نفسه). هناك إذن قرابة مباشرة بين الرؤية الإستطيقية والرؤية الفينومينولوجية؛ ففي اللوحة يتحقق هذا التحرر للتجلي ويظهر. إن دراسة ميرلوبونتي لعمل الفنان بول سيزان Cézanne تحت عنوان: *«شك سيزان»*[20] التي تضمنها مؤلفه *«المعنى واللامعنى»*، الصادر سنة 1948، يبين كيف أن هذا

---

(20) - يرى ميرو بونتي من خلال دراسة له عن أعمال الفنان التشكيلي سيزان بعنوان: "شك سيزان" والتي صدرت له ضمن كتابه "المعنى واللامعنى" سنة 1948، أن الفنان يقدم لنا العالم بلغة سابقة عن اللغة؛ فهو يحاول أن يرغم الطبيعة على التكلم بمعزل عن لغة الانسان أو عما هو انساني؛ فالأمر يتعلق إذن بالطبيعة لا بسيرة الفنان أو بتاريخ الفن. هكذا يكون مفهوم الادراك في الفينومنولوجيا وفي النقد الذي تمارسه، قد تم التفكير فيهما من خلال النظر في عمل الفنان سيزان، حيث يقوم وهم المنظور في فن الرسم مقام الكوجيطو عند ديكارت.

إن دراسة ميرلوبونتي إذن حول سيزان تتحدى التمثل؛ فهو يعيد تناول منهج الشك الديكارتي ولكن ليجابهه ويتجاوزه؛ فهو يرى أن الفنان يسكن بواسطة ألوانه عالما خاصا يضعه موضع علاقة وليس موضع تمثل، بحيث يسفر الانتقال من ضمير الـ "أنا" عند ديكارت إلى ضمير الـ "هو" عند سيزان عن تحرر التمثل من الـ "ذات" المتمركزة حول ذاتها. إن "شك سيزان" عمل غايته نزع الصلاحية عن الشك الديكارتي من الأساس، بدعوى أن السبب الحقيقي لأخطائنا هو انفصال الوعي عن العالم؛ فكل وعي كما يؤكد ميرلوبونتي سيرا على نهج هوسرل، هو وعي بـ.. فهناك خلط بين العالم والتمثل الذي تكونه الذات عنه. فالخطأ يكمن بالأساس في الاعلاء من شأن موقف الذات لأن ما يخدعنا ويوقعنا في الخطأ، هو التمثلات وليس حواسنا وآراؤنا الساذجة التي اكتسبناها من تجاربنا السابقة كما يرى ديكارت. لذلك فميرلوبونتي لا يتحدث في نصه عن وعي منعكس على ذاته، لأنه لا يتحدث فيه عن نفسه وإنما عن سيزان، مما يجعل الـ "أنا" يتحول إلى "هو". إن الوعي بالذات هو إذن او ل تمثل يضعه موضع شك، أي أنه منذ البداية يحل ضمير الـ "هو" الذي يقتضي أن نأخذ مسافة منه، محل ضير المتكلم "أنا".
M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in Sens et Non-sens, Paris, Gallimard, 1948. (المترجم).

الفنان يرسم لحظات خالصة من الظواهر، وليس عالما متحجرا في موضوعات؛ (فـ«أنا أرى من خلال اللطخات» يقول الفنان). هكذا يمكن القول إن لوحاته إذ تخلص العالم من ستار الحواس الذي يحول دون رؤيته، تبعث فينا ذلك الإحساس البدائي. إن فن الرسم هو بمثابة وعي بهذا الرسوخ للذات المتجسدة في العالم؛ تلك الذات الرائية والمرئية في الوقت نفسه، والتي تسمح بوجود ما يمكن من حدوث الظاهرة لأنها هي نفسها عبارة عن جسد. إنه أي فن الرسم، يظهر ذلك الانبعاث الأصلي لكل من الإحساس والمحسوس الذي يسميه *ميرلوبونتي* بـ «التصالب» Chiasme ويحتفي به، أي بذلك التقاطع البديع الذي يؤدي إلى تجاوز التعارض القائم بين الجسد والعالم لصالح مفهوم وحدة «الجسد والروح» *(الظاهر والخفي*، 1964). يعتبر فن الرسم إذن بالنسبة لهذا البحث العميق حول المرئي بوصفه فعلا مشتركا لكل من النظر والعالم، مجالا متميزا للبحث، مادام أن فن الرسم «لا يحتفي أبدا بأي لغز آخر ماعدا لغز التجلي والظهور» *(العين والعقل)*.

2. ميشيل هنري

لقد أرادت الفينومينولوجيا اللاقصدية عند ميشيل هنري، أن تحدث اختزالا فينومينولوجيا جذريا[21] أكثر من ذاك الذي قامت به

(21) يعتبر التعليق أو الاختزال الفينومينولوجي (la réduction phénoménologique) الذي هو بمثابة تعليق لكل حكم سواء أكان علميا أو عفويا وتلقائيا بمثابة خطوة أولى ضرورية في الفينومينولوجيا باتجاه بلوغ الحقيقة على نحو يقيني او علمي، مادام أن هذا<< التعليق أو الارجاء كما يقول هيدغر، هو الوسيلة

الفينومينولوجيا إلى حد الآن، واضعة القصدية نفسها موضع سؤال، حتى يتسنى لها الوصول إلى الشرط الذي يسمح للشيء بأن يتجلى. لقد أرادت أن تقف عما يسمح للظاهرة بان تتجلى بوصفها كذلك لا على الظاهرة فحسب، وعلى فعل الاظهار نفسه وليس الظهور؛ ذلك أن تجلي الشيء لا يكون ممكنا إلا لأن الاظهار نفسه يعطى لنا؛ وهذا الاظهار الأساسي هو الوعي الخالص؛ إنه «ما يتحقق ويتجلى لذاته بذاته» ألا وهو ذلك الوجدان الذي يسميه ميشيل هنري بـ «الحياة». أن نفكر في الإحساس به، تلك هي المهمة التي تحملها الفينومينولوجيا على عاتقها؛ ولكنها مهمة يتعين القيام بها هنا انطلاقا من ماهية الحياة، وليس من خلال نمط الكشف اللدني [أو العرفاني].

إن الحياة لا يمكنها أن ترى؛ ومع ذلك فهي تتجلى لنا في لوحات

الوحيدة للولوج إلى ما يشكل في كل مرة وفي كل آن، حياة الروح أو الذهن أو الوعي أو المعيش (la vie de l'âme) في كليته وشموليته وذاتيته الخالصة>>*. إنه يقوم مقام الشك في المنهج الديكارتي. لذا يعرف ميرلوبونتي الفينومينولوجيا بكونها << فلسفة متعالية تعمل على تعليق كل أحكام وقناعات الحس المشترك وبادئ الرأي بوصفها موقفا طبيعيا، من أجل فهمها، ومن تم العمل على وصف تجربتنا المعيشة كما هي بشكل مباشر؛ هذه التجربة التي يكون العالم بالنسبة لها موجودا دائما هناك بشكل قبلي سابق على إعمال الفكر من حيث هو حضور واع بذاته؛ أي انه يتعين على الفينومينولوجيا أن تبدل جهدا من أجل العثور على الصلة الطبيعية، العفوية والتلقائية ومن تم الأصلية بالعالم، من أجل إعطائه بعدا فلسفيا، أو انزاله منزلة فلسفية>>** (المترجم).

* M. Heidegger: Seconde version de l'article "Phénoménologie". In : Cahier de l'Herne. Le numéro consacré à Heidegger, éd: l'Herne 1983, p42.

** Merleau-Ponty : Eloge de la philosophie. Folio/essais. Gallimard. 1960. P : 7

كاندينسكي التي خصص لها ميشيل هنري سنة 1988، دراسة بعنوان *«رؤية المخفي»*؛ مثلما تتجلى لنا في كل صباغة تسمح برؤية ما بالداخل أكثر مما بالخارج؛ فـ «الرسم بالصباغة إظهار للعيان؛ لكنه إظهار يهدف إلى تمكيننا من رؤية ما لا نراه وما لا يمكنه أن يرى».

كيف يمكن إذن للصباغة التي هي فن المرئي، أن تصور ما ليس مرئيا، أي الذاتية، ليس بالمعنى الفطري، بل بمعنى هذا الشعور الذاتي للذات بذاتها؟ إنها تستطيع ذلك لأن الأشكال والألوان التي هي عناصرها المحضة، تعطى لنا بطريقتين: في الخارج، حيث تكون عبارة عن رسوم وأسطح مرئية، وفي الداخل حيث تكون عبارة عن نبرات وجدانية؛ فكل شكل وكل لون هو في حد ذاته إحساس باطني. صحيح أن الأشكال والألوان حاضرة في موضوعات العالم وأنها تستمد صداها من وجودها العرضي الخاص بها نفسه؛ لكن هذه الأصداء غير قابلة تقريبا لأن تسمع في نشاز إدراكاتنا النفعية. أما في الرسم حيث تعطى للنظر بعيدا عن كل انشغالاتنا العادية، ولا سيما في الرسم التجريدي حيث لا تكون خاضعة للتمثل الذي يحاكي موضوعات العالم، فبإمكانها أن تنشر كل قواها العاطفية. هكذا يمنح الرسم للحياة فرصة القيام بتجربة ذاتية متميزة، ويسمح الفن في مجموعه «بحصول هذه الحياة الزاخرة التي هي بمثابة تجربة إستطيقية».

3. الفن والمحسوس

يشكل الفن إذن مجالا مفضلا بالنسبة للجماليات الفينومينولوجية نظرا للقرابة التي تجمع بين النظر الجمالي والنظر الفينومينولوجي؛ يقول مالديني في نصه «القصدية والجماليات» بهذا الصدد: «إن التجربة الجمالية تعمل في اللحظة التي تكون خالصة، على اتمام الاختزال الفينومينولوجي، بحيث يتم تعليق كل اعتقاد في العالم في الوقت نفسه الذي يتم فيه تعليق كل منفعة عملية أو نظرية».

ولكن، عن أي فن نتحدث هنا؟ هل تسمح التطورات المعاصرة للفن بالقول إنه هو «الحقيقة» دائما أو هو «جودة» الإحساس؟ بكل تأكيد لا، ذلك أن الفينومينولوجيا لا يمكنها أبدا أن تفكر في الصيرورة المعاصرة للفن، لأن الفن كف وعلى نطاق واسع عن أن يكون فينومينولوجيا. إن الجماليات الفينومينولوجية إذ تستند إلى التسليم بأن الفن مستقل عن التاريخ وبأن الأعمال الفنية متحررة من الزمان، يتوجب عليها أن تترك في الظل أنواعا كثيرة من الفن المعاصر فلا تسلط الضوء عليها، وذلك بمعاني كثيرة: فهي لا تهتم لأمرها، ولا تفكر في حضورها المقلق، بل تنفيها ضمنيا من عالم الفن وترمي بها في دائرة الأعمال التي لا معنى لها. كل هذه الأشكال مما يتم استدعاؤه من أجل التعجيل بوضع تصور عن الفن، قد نظر إليها بوصفها غير ذات صلة بالحساسية، وبذلك تم إقصاؤها من دائرة الفن؛ فبما أن ماهية الإحساس كما يقول ميشيل هنري «هي التي ترسم دائما للفن حدود إمكانياته»، فإن كل ما تبقى ليس إلا

«مبادرات لا حول ولا قوة لها» *(رؤية المخفي)*.

إن الجماليات الفينومينولوجية والحالة هذه، ليست مجرد فلسفة في الفن؛ بل إنها عبارة كذلك عن تفكير في الإدراكات الحسية، في الإحساس وفي التجلي. بهذا المعنى يمكن القول إن عمل إروين ستروس Erwin Straus الذي يحمل عنوان *«في معنى الحواس»* الصادر سنة 1935، يعد بحق مؤلفا في الجماليات؛ فهو يميز فيه بعناية بين فعل الإحساس وفعل المعرفة، الشي الذي لا يعني أن المحسوس والمعرفة لا علاقة بينهما، مادام أن الإحساسات تشكل بالفعل المادة الأولية لهذه الأخيرة. إن إروين ستروس إذ يرفض أن نختزل فعل الإحساس في «الحصول على أحاسيس ومشاعر»، يبين كيف أن هذا الفعل إلى جانب بعده المعرفي الذي يخبرني عن خصائص الموضوع، يمتلك كذلك بعدا استشعاريا يعمل على «تحديد الكيفية التي تشارك بها الذات في العالم». هكذا يجب التمييز في فعل الإحساس بين «التوفر على الحس» وبين «الشعور». إن كتابات ميرلوبونتي التي أحلنا عليها أعلاه، مستمدة هي أيضا من هذا التحليل للإحساس والشعور؛ وكذلك هو الشأن بالنسبة لدراسات كل من جان لوك ماريون Jean-Luc Marion حول المنظور ودوفرين حول الطبيعة *(«التجربة الجمالية للطبيعة» 1955)*، ومالديني حول الإيقاع *(«النظر، الكلام، الفضاء» 1973)*، وسارتر حول المخيلة *(«الخيال» 1940)*؛ فهذه الأعمال كلها عبارة عن مساهمات في الجماليات منظورا إليها بوصفها تفكيرا

في ملكة الإدراكات الحسية(L'aisthésis).

IV. الجماليات التحليلية

ماهي الجماليات التحليلية؟ أن نكون هنا بصدد معالجة موضوع صعب المنال، فهذا ما يتجلى من خلال معارضته الشرسة أحيانا للتيار الفينومينولوجي الذي سبق له بدوره أن عارض الجماليات التحليلية وواجهها بمثل هذه الشراسة. ولكن، إذا كان من السهل أن نفهم ما ليست الجماليات التحليلية إياه، فإنه من الصعوبة بمكان أن نقول ما هي بالضبط، وما هي الأسماء والأعمال التي ينبغي إدراجها تحت اسمها. ومن الواضح أن هاتين النقطتين الأخيرتين مترابطتان فيما بينهما؛ إذ بقدر ما سيكون التعريف الذي نأخذ به دقيقا، بقدر ما ستكون الكتابات التي تندرج تحته كثيرة. والحال أن الجماليات التحليلية لا هي بحركة متميزة بمحتوياتها المذهبية، ولا هي مجرد أسلوب بسيط في الكتابة؛ وإنما هي منهج خاص للخوض في الأسئلة الجمالية.

إن كل المفكرين الذين يسلكون هذا المنهج التحليلي، يتبنون فكرة راسل Russell التي ترى بأن الأمر لا يتعلق هنا ببناء أنساق بل بالتحليل، أي بتفكيك مكونات تصور أو حدث أو كيان وبإيضاح مفاهيمه الغامضة والمبهمة من خلال فحص الكيفية التي وظفت بها. يمكن القول بهذا المعنى أن الجماليات التحليلية في مجملها، هي بمثابة رد فعل ضد الأنساق النظرية الكبرى من النوع الهيجيلي،

وبالضبط، ضد النظريات المتعالية والمثالية في الفن. فسواء تعلق الأمر بكينونة الكائن عند هيدغر أو بتصور بنيديتو كروتشه Benedetto Croce الذي يؤكد على أن الفن تعبير، أو بأطروحة كلايف بل حول الشكل الدال، فإن كل هذه التصورات تعتبر من منظور الجماليات التحليلية غامضة، مشكوكا فيها وعقيمة.

إن هذا الغموض الذي تقف الفلسفة التحليلية في وجهه بشكل عام، مرتبط في نظرها بهيمنة نظرية الجوهر(22) المؤدية إلى الشلل؛

---

(22) - نظرية الجوهر Essentialisme هي طريقة في التفكير ترى أن كل الجواهر تتميز بجملة من المحمولات الأساسية الضرورية لهويتها ولوظيفتها. ويعتبر أفلاطون الذي يؤكد على أن كل شيء له ماهية وشكل في العالم المعقول، رائدها وأحد أعلام نزعتها التي تسمى بالنزعة الواقعية Réalisme والتي ترى بأن الماهية سابقة عن الوجود ومفارقة له، بينما يرى معرضوه على العكس من ذلك أن لا وجود لمثل هذه الماهيات ولا ضرورة لها، وأن وجود الشيء سابق عن ماهيته كما تذهب إلى ذلك كل من النزعة الإسمية Nominalismeوالفلسفة الوجودية Existentialisme. << تدل نظرية الجوهر إذن في مجال الفلسفة على ذلك التصور الذي يعارض النزعة الوجودية والنزعة الاسمية اللتين يريان بخلاف النزعة الواقعية أن الوجود سابق عن الماهية. فهي نزعة فلسفية تصورية تعطي الأولوية للماهية على الوجود الذي تعتبره مجردا>> *؛ كذلك هو الشأن في الفن هنا، <<ففي نظرية "الجوهر" يعلو الفن على ما هو جزئي، وذلك بتجاهله للخصائص "العرضية" للشيء... ولقد ظلت "محاكاة الجوهر" هي المفهوم الرئيسي، والمركزي، في التفكير عن الفن طوال قدر كبير من العصور الحديثة. وهي، على وجه التحديد، تسود الفكر الجمالي والنقدي خلال الفترة المسماة بـ "الكلاسيكية الجديدة" التي تمتد تقريبا من عام 1550 إلى 1750. فقد تغلغلت هذه النظرية في التفكير الإيطالي والإنجليزي، وكان الفضل الأكبر في ذلك يرجع إلى التأثير الهائل لكتاب الشعر عندما ترجم من اليونانية لأول مرة عام 1498. وعلى الرغم من أن انتشار النظرية قد تضاءل إلى حد بعيد في القرنين الأخيرين، فما زال لها وجود في طرق التفكير والحديث المعاصرة عن الفن>>** وهذا بالضبط ما سعت الفلسفة التحليلية إلى الوقوف في وجهه. (المترجم).

* Dictionnaire de philosophie, op, cité, p116.

** جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ذكر، ص173.

ذلك أن الفلاسفة إذ يعتقدون بوجود جوهر (للعمل الفني، للفن وللتأمل، الخ)، فإنهم ينقادون نحو صياغة عبارات غامضة ومبهمة، تكون وحدها في نظرهم قادرة على الإلمام بالطبيعة المركبة والمتحركة التي تنفلت بكيفية ملموسة من شرك المفهوم الواضح. هكذا يكون إذن الصراع من اجل الوضوح مرتبطا بخوض المعركة ضد نظرية الجوهر هذه.

إذا كانت الجماليات الفينومينولوجية تجهل الجانب الأكثر إشكالا في الفن المعاصر، فإن الجماليات التحليلية وهي تواكب إنتاجات عصرها وتأخذ بعين الاعتبار كون صيرورة الفن المعاصرة لا يمكن تجاهلها، قد جعلت من مسألة تعريف الفن المستعصية، أحد موضوعات البحث المفضلة لديها.

1. مسألة تعريف الفن

لقد لعب مقال موريس ويتز Morris Weitz الذي ظهر سنة 1956 دورا مخصبا؛ فقد استعرض الكاتب وهو يذكر بأن الفلاسفة قد جعلوا من مسألة طبيعة الفن التي يتوقف عليها في نظرهم التثمين والنقد قضية مركزية، مختلف النظريات الفنية المعاصرة كنزعة تولستوي Tolstoï الانفعالية[23] ونزعة كروس الحدسية

(23) - النزعة الانفعالية (L'émotivisme) نظرية ذاتية في الأخلاق ينضح فيها كثيرا تأثير الوضعية المنطقية في نظرية الأخلاق. وأنصار النزعة الانفعالية الرئيسيون هم آير وكارناب ورايشنباخ وتشارلز ستيفنسون. ويدرس أصحاب النزعة الانفعالية الأحكام الأخلاقية التي لا تحتوي إلا على مجرد تقديرات ومطالب، ويستنتجون من تلك الدراسة أن هذه الأحكام لا "تضيف" شيئا إلى الواقع لأنها ليست سوى تعبير عن الانفعالات

[24]ونظرية باركر Barker الإرادوية[25]؛ ليوضح بعد ذلك أن المبدأ المعتمد في التعريف في جميع هذه الحالات، يظل غير قابل للإدراك؛ فهو غير تام، ولا يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من الأعمال الفنية التي لا يستهان بها، كما أنه من العمومية بمكان، بحيث لا يمكن إثباته أو دحضه بواسطة الوقائع؛ فالأمر لا يتعلق هنا حسب ويتز بمحاولات مشروعة لكنها فاشلة وبلا جدوى، بل بأشكال من

الأخلاقية للمتكلم؛ أي عن موافقته أو عدم موافقته على فعل معين. ويعتقد أصحاب النزعة الانفعالية أن الأحكام الأخلاقية لا يمكن البرهنة عليها ولا إثباتها، وأنها تعسفية. ويعتبرون كل فرد حرا في اختياراته ووجهة نظره. ويعلنون فضلا عن ذلك، أن التقديرات الأخلاقية المتناقضة تتناقض مع بعضها بعضا تناقضا منطقيا، لأنه من المستحيل دحض تقديرات تبدو غير صحيحة*. أما في مجال الفن، وعند تولتستوي بالضبط، فتتلخص النزعة الانفعالية في تعريفه للفن بقوله:<< أن يثير المرء في نفسه انفعالا مارسه من قبل، ثم ينقل هذا الانفعال بعد يثيره في نفسه، بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال التي يعبر عنها في كلمات، بحيث يمارس الآخرون نفس الانفعال- هذا هو النشاط الفني...فالموضوع الذي لا يثير في المشاهد انفعالا، لا يكون عملا فنيا.>>**.

*الموسوعة الفلسفية. ذكر. ص62-63. **النقد الفني، ذكر، ص254-259. (المترجم)

(24) - تعرف الحدسية (l'intuitionnisme) بوصفها <<اتجاها فلسفيا اكتسب تأثيرا كبيرا في الفلسفة المعاصرة. ويضع المذهب الحدسي في مقابل المعرفة العقلية، "إدراكا حسيا" مباشرا للواقع القائم على أساس الحدس، مفهوما على أنه قدرة خاصة للعقل لا يمكن ردها إلى الخبرة الحسية والمعرفة التأملية. ويرتبط المذهب الحدسي بالتصوف. وكان برغسون ولوسكي من الداعين الرئيسيين إليه>>. الموسوعة الفلسفية، ذكر، ص178. (المترجم).

(25) - الإرادوية (volontariste) <<اتجاه مثالي (ذاتي) في الفلسفة وفي علم النفس، يعتبر أن الإرادة هي الأساس الأولي للكون، ويضعها في مقابل القوانين الموضوعية للطبيعة والمجتمع، وينكر توقف إرادة الانسان على البيئة. وقد أدخل هذا الاصطلاح عالم النفس الألماني تونيز والفيلسوف الألماني باولزن. وقد اتخذ هذا الاتجاه شكله بوصفه نظرية فلسفية في القرن التاسع عشر في مؤلفات شوبنهاور. علما أن عناصرها كانت موجودة لدى كنط وفيخته، قبل أن يتأثر بها هارتمان ونيتشه تأثرا كبيرا. الموسوعة الفلسفية. ذكر. ص17/18 أو Dictionnaire de philosophie, op, cité,p345 (المترجم).

الفشل الكامنة في مشروع التعريف نفسه الذي يروم الجوهر. إن ويتز يحض جيدا على تغيير جذري للمنظورات ويدعو إلى التخلي عن المعنى لصالح الاستعمال؛ فعوض السؤال: «ما هو الفن؟»، يجب طرح هذا السؤال الآخر: «ما هو المعنى الذي نوظف به كلمة «فن»؟»؛ وعندئذ سيظهر الفن بوصفه مفهوما مفتوحا شأنه في ذلك شأن مفهوم اللعب الذي حلله فيتجنشتاين؛ الشيء الذي يعني أنه لا توجد بين الأعمال الفنية كما بين الألعاب (الضامة، الحجلة، كرة المضرب، الشطرنج...)، أية خاصية مشتركة تمكن من وضع تعريف لها استنادا إلى شروطها الضرورية والكافية (بخلاف مفهوم المثلث القار مثلا، حيث يكون من الضروري أن يتوفر مضلع ما على ثلاثة أضلاع لنقول بأنه مثلث)، ولكن، هناك مع ذلك بين هذه الأنشطة من القرابة والتشابه في بعض الجوانب، ما يكفي لننسج بينها شبكة من السمات التي يشير إليها فيتجنشتاين بعبارة «التشابه العائلي». لا يكمن مفهوم الفن إذن سوى في حزمة من الخصائص التي ليست أية واحدة منها ضرورية مطلقا، ولكن عددا منها يكون مع ذلك مستحضرا حينما نصف موضوعا ما باعتباره عملا فنيا، وهذا كاف لأن نكون عنه مفهوما ذا معنى وقابلا للتوظيف.

إن المفهوم المفتوح هو إذن ذلك المفهوم الذي تكون شروط تطبيقه قابلة للتعديل. هكذا جرت العادة على تعريف النحت من خلال ثلاثية أبعاده وثباته. ولكن، ما الذي تعين عمله عندما ظهرت في تاريخ الفن أولى الأعمال المنقولة؟ هل كان التخلي عن الخاصية

الأخيرة لمفهوم النحت ومن تم تمديد نطاق المفهوم بحصر دلالته (المنقولات عبارة عن نحت) وحده كافيا، أم كان يتعين ابتكار مفهوم جديد إلى جانب مفهوم النحت، هو مفهوم المنقول؟ إن ما هو مهم هنا، هو أن نفهم بأنه سواء تعلق الأمر بالإمكانية الأولى أو بالثانية، فإن الامكانيتين معا تظلان في نهاية المطاف رهينتين بقرار يجب اتخاذه؛ إذ لا وجود في سماء المعقولات لماهية نحت يمكنها أن تسمح لنا بالقول بأن هذه الاعمال الفنية أو تلك عبارة عن منحوتات أو لا.

إن موقف ويتز هذا المناهض للنزعة التعريفية، قد تقاسمه معه عدد من المفكرين الآخرين. (فهو الموقف نفسه الذي نجده مثلا عند نيلسون غودمان Goodman Nelson الذي يرى بوصفه من المناهضين لنظرية الجوهر، أن الموضوع يكون جماليا عندما يشتغل رمزيا بكيفية موسومة بخمسة «أعراض» أو مؤشرات هي: الكثافة التركيبية والدلالية، الإشباع، التمثيل، تعدد الإحالات،[*كيفيات لصنع عوالم*، 1978])، لكنه موقف يضع نفسه أيضا موضع سؤال حتى في قلب الفلسفة التحليلية نفسها، لا سيما من قبل موريس ماندلبوم Maurice Mandelbaum الذي يعتبر في مقال له صادر سنة 1965 بعنوان «*التشابه العائلي والتعميمات المتعلقة بالفن*»، بأنه من الممكن ألا نتخلى عن فكرة إعطاء تعريف للفن، دون أن نؤمن مع ذلك بوجود ماهية له.

لقد تواصل هذا النقاش الذي فتحه ماندلبوم عند كثير من الكتاب؛

فآرتر دانتو Arthur Danto مثلا، يرى بأن التطور الذي عرفه الفن المعاصر عوض أن يجعل تعريف الفن مستحيلا، قد جعله على العكس من ذلك مطلبا ملحا؛ وإلا فلماذا نميز بين موضوعين لا يمكن التمييز بينهما حسيا (مثل صناديق التخزين الحاملة للعلامة (بريلو/ Brillo) في مستودع السوق الممتاز من جهة، وتلك التي عرضها آندي وارهول Andy Warhol في رواق نيويورك القار سنة 1964 من جهة ثانية)، بحيث ننسب أحدهما للفن ونعتبر أن الآخر مجرد موضوع تافه؟ إن دانتو يحلل الكيفية التي يجري بها في «عالم الفن» هذا التحويل للموضوع من موضوع عادي إلى موضوع فني: فـ«النظر إلى شيء ما بوصفه فنا، يقتضي أن نرى فيه شيئا لا يمكن للعين أن تراه، كأن نرى فيه معالم نظرية فنية ما، أو معرفة ما بتاريخ الفن، أو عالما من عوالمه» (*«عالم الفن»، 1964*). إن «معالم النظرية الفنية» هذه، هو مجموع تلك المعارف والقيم المبهمة والتصورات المتفشية التي تشكل الحس النظري لعصر ما؛ فقد كان من المستحيل النظر إلى صناديق بريلو Brillo الكارتونية في نهاية القرن التاسع عشر، على أنها أعمال فنية، إلى أن جاءت مع مرور الوقت (كولاجات)[26] التكعيبيين ورايدي-

---

(26) - "الكولاجات" كما ورد في الهامش رقم 10، هي ترجمة صوتية (نقحرة) للكلمة الفرنسية "Les collages" التي تعني حرفيا "ملصقات" والمصدر هو "الالصاق". ومعلوم أن الأمر يتعلق هنا أيضا بعمل فني وبحركة فنية تميزت بها المدرسة التكعيبية التي صارت أعمالها من هذا النوع تحمل اسم "ملصقات التكعيبيين". ولأن الأمر يتعلق بعبارة هي أشبه ما تكون باسم علم، فقد ارتأينا أن نحافظ عليها كما هي من حيث النطق، علما أن الأمر يتعلق بـ <<تقنية في التصوير تم تبنيها في بداية القرن العشرين من قبل الفنانين الرواد والطلائعيين. ويتعلق الأمر كما تدل التسمية على ذلك، بإلصاق قطع ورقية وأجزاء من الجرائد ومن الصور الفوتوغرافية أو أشياء صغيرة كيفما كان نوعها، على سطح ما، بحيث يتم تنظيمها تبعا للأثر المتوخى خلقه في المشاهد من خلالها. والأشياء والموضوعات الملصقة غالبا ما يتم صبغها أو الرسم عليها أو إعدادها

ميديات[27] دوشومب فأحدثت تعديلا في الفهم القبلي للفن. لقد فتح هذا المناخ الجديد أمام الفن حقلا جديدا من الإمكانيات، بحيث أصبح من السذاجة بمكان، الاعتقاد بأن فهم الرسم يتوقف على مجرد رؤية الأشكال والألوان؛ فليس هناك من نظرة ساذجة، بل هناك فقط رؤية تمتح مادتها من معرفة قد تكون أكثر أو أقل وعيا وتمفصلا، إلا أن إدراكنا للفن يفترضها دائما بشكل مسبق.

في نصه *«الفن والجماليات، تحليل مؤسساتي»* الصادر سنة 1974، يسعى جورج ديكي من منظور مختلف، إلى تجاوز كل من النزعة التي تشدد على ضرورة تعريف الفن انطلاقا من جوهره[28]، وتلك التي ترفض أي تعريف له كالتي بلورها ويتز؛ فهو يؤكد على أن تعريف الفن بمصطلحات تعبر عن شروطه الضرورية والكافية شيء ممكن، بشرط ألا يتم ذلك انطلاقا من خصائصه الظاهرة القابلة للرصد مباشرة، بل انطلاقا من سماته الخفية. لذا فقد جاءت أطروحته على الشكل التالي: «إن العمل الفني بالمعنى التصنيفي هو: 1) العمل المصطنع 2) الذي يتوفر على جملة من المظاهر التي سمحت له بأن يحظى بمنزلة الترشح للتثمين والتتويج من قبل شخص أو عدة أشخاص يستمدون سلطتهم من المؤسسات التي

بكيفية تعبر عن العلاقة الي تجمع بين خلفية العمق او السطح والأجزاء المصبوغة الملصقة به.>> Encyclopédie de l'art, op, cité, p1230 (المترجم).

(27) - انظر الهامش رقم:14. (المترجم).

(28) - يتعلق الأمر كما جاء في النص الأصلي ب: Le définitionisme essentialiste traditionaliste والتي يمكن ترجمتها حرفيا ب: المذهب التقليدي في التعريف بالجوهر (انظر الهامش رقم:21). (المترجم)

يتصرفون باسمها (أي من *عالم الفن*)». أن يكون العمل الفني «بالمعنى التصنيفي»، أي غير التقويمي، هو العمل المصطنع، فهذا معناه أنه عبارة عن موضوع مصنع؛ وكلمة «مصنوع» لا تعني هنا أن يكون بالضرورة من عمل الفنان (كما هو الشأن بالنسبة إلى اللوحة أو إلى منحوتة)، بل معناه أنه قد حظي بنظرة لا تخلو من قصد فني؛ فقطعة خشب الطفو مثلا يمكنها أن تصبح عملا فنيا لأن خاصيتها كموضوع فني، قد خلعت عليها من قبل من قام بعرضها؛ الشيء الذي يحيل على الشق الثاني من التعريف، ألا وهو أن هذا الشيء المصطنع، يجب أن يحظى بمنزلة «الترشح للتثمين»، أي أنه عبارة عن عمل فني، ليس لأن قيمته الفنية قد تم الاعتراف بها، وإنما لأنه يعد واحدا من صنف الموضوعات التي تستدعي مثل هذا التقويم. هكذا يمكن القول إن قناعا إفريقيا لا يعد عملا فنيا بالنسبة لأولئك الذين يستعملونه لأغراض دينية أو من أجل السحر، ولكن، لو بالمقابل اهتم به بروتون Breton أو بيكاسو Picasso وقاما بعرضه، لكانا بذلك قد عرضاه للتقويم، ومن ثم قد جعلا منه عملا فنيا. لكن هذا الترشح للتثمين لا يمكنه أن ينجز من قبل أي كان، بل لا بد له من شخص أو عدة أشخاص من داخل عالم الفن وينتمون إلى «مؤسسته»، أي إلى شبكة مركبة ومكونة من أجهزته (مؤسسات ثقافية، مدارس فنية...) ومن أمكنته (متاحف، أروقة، مسارح...) ومن قوانينه الصريحة والضمنية، ومن عاداته وطقوسه. ففي كل فن خاص، هناك مواضعات جار بها العمل يجب معرفتها للعب دور الكاتب أو الهاوي أو الفنان أو الناقد الخ. إن مختلف

الفاعلين يعرفون بعضهم بعضا من خلال ممارساتهم المعتادة وغير الشكلية (فأن تشرف على افتتاح معرض لوحات معناه أن تكون ذا رؤية، وأن تنهج طريقة معينة في السلوك، وأن تتبنى خطابا من نوع خاص). إن عالم الفن بصفة عامة، يكمن في حزمة هذه الأنظمة المكونة من المسرح والصباغة والنحت والموسيقى الخ؛ والكلمة العليا لهذه التحاليل هي «المواضعة» و«الاتفاق». لا يمكن إذن تعريف الفن انطلاقا من ماهيته، مادام أن ماهيته ليست من طبيعة مفارقة وعابرة للتاريخ؛ ولكن هذا لا يعني مع ذلك أن أي شيء يمكنه أن يعد فنا؛ بل لا بد له من أن يستجيب لمجموعة من الشروط المؤسساتية التي تسمح بوجوده وتمكن من الاعتراف به.

إن الجماليات التحليلية لا تنحصر في التفكير في الفن وفي المسألة التي أصبحت من بين كل المسائل الأخرى، هي القضية الإشكالية بامتياز، ألا وهي مسألة تعريفه؛ بل إنها تهتم على نطاق واسع بالموقف وبالتجربة الجمالية (*ج. ستولنتنز، الجماليات وفلسفة الفن النقدية، 1960*)، كما تهتم بالقيمة الجمالية وبمعايير التميز (*م. بيردسلاي* M. Beardsley، *الجماليات: إشكالات في الفلسفة النقدية، 1958*)، وبمفاهيم الإستطيقا والذوق (*ف. سيبلاي: المفاهيم الجمالية، 1959*).

سنقدم هنا لمحة عن النقاش الذي دار حول مفهوم التجربة الجمالية؛ وسنركز كما فعلنا أعلاه، على إحدى السمات المميزة لهذه الجماليات التحليلية بالقول: إن كتاب هذا التيار يطلعون على أعمال

بعضهم البعض ويتجاوبون فيما بينهم؛ كما أنهم يواصلون من خلال نصوصهم التي تتقاطع فيما بينها، نقاشاتهم التي غالبا ما تكون ضيقة، إلى درجة أنها تشكل أحيانا مجموعة مركبة من الاحالات والمرجعيات المستعصية إلى حد ما، على كل أولئك الذين لا يسايرون النقاشات الدائرة في هذه الحلقات.

2. مسألة التجربة الجمالية

لقد أعاد ستولنيتز تناول مسألة التنزه عن الغرض[29] التي أثارها كانط على أسس جديدة، محاولا بذلك تخصيص هذا الموضوع من خلال العمل على إظهار كل ما يميزه عن الموقف العادي *(الجماليات وفلسفة الفن النقدية)*. فنحن عادة ما نولي الموضوعات عناية خاصة تبعا للغرض الذي يمكن أن نستعملها لأجله، بحيث تكون عبارة عن وسائل بالنظر إلى الهدف المتوخى منها، وعبارة عن علامات بالنظر إلى فعل ما، الخ. إن الانتباه العادي إذن، هو موقف انتقائي، متشذر وغير مكترث بالعديد من السمات والخصائص المظهرية التي ليست بذات أهمية بالنسبة للمعرفة والممارسة؛ أما الموقف الإستطيقي فهو ينظر على العكس من ذلك إلى الشيء لا كوسيلة بل كغاية. لذا يعرفه *ستولنيتز* بوصفه ذلك «الانتباه المنزه عن الغرض والمفعم بالمودة والتعاطف [...] (وذلك) التأمل المنصب على أي موضوع كيفما كان من موضوعات الوعي، وعليه هو وحده فقط».

---

(29) - (désintéressement) انظر الهامش رقم: 4. (المترجم).

إن لفظ «منزه عن الغرض» إذن، معناه هنا لا وجود لغرض نفعي (قد يترتب عن استعماله أو امتلاكه) أو لمنفعة نظرية كحال المرمم الذي يلاحظ لوحة بهدف ترميمها، أو المؤرخ الذي يعتبرها بمثابة وثيقة يستشهد بها، أو الناقد الذي ينظر إليها بوصفها موضوعا يمكن توظيفه في خطاب ما. ولكن، أن يكون النظر منزها عن الغرض ليس معناه أنه غير مكترث أو فارغ؛ لذا يتعين تدارك الأمر وتصويب المعنى بإحلال مصطلح «منتبه» محل النعت «منزه عن الغرض»؛ ذلك أن الأمر يتعلق بالفعل بإدراك نشيط يوقظ مخيلتنا ومشاعرنا («إذ أننا نريد أن تظفر قيمة الموضوع في تجربتنا بحياة غامرة»)، وبوعي حاد، نشيط ومليء بالتبصر وبالتدقيق في التفاصيل وفي نظام الشيء الداخلي. إن الموقف الإستطيقي يعزل الموضوع، فلا ينظر إليه انطلاقا من أسبابه أو آثاره أو نتائجه، بل لذاته فقط ومن حيث هو في ذاته ممتع أو غير ممتع. كما أن هذا الموقف الجمالي يكون بالإضافة إلى هذا، «مليئا بالمودة والتعاطف» تجاه موضوعه؛ فهو يتناوله بدون أحكام مسبقة وبدون نية مضمرة، سواء أكانت من طبيعة أخلاقية أو دينية أو لها صلة فقط بنفور شخصي أو بسلوك نمطي. وأخيرا، إنه موقف يمكن أن نتبناه تجاه «أي موضوع من موضوعات الوعي»؛ ذلك أنه لا توجد موضوعات إستطيقية تسترعي هذا الانتباه لخصائصها المظهرية فحسب، بل هناك فقط موضوعات إستطيقية صارت كذلك بفعل نظرتنا إليها نظرة جمالية؛ فليست إذن طبيعة الموضوع هي التي تدعو إلى هذا الموقف الجمالي، بل إن هذا الموقف الخاص هو الذي يخلع على الموضوع خاصيته

الجمالية.

نعثر في تحليل ستولنيتز هذا على أطروحة كنط التي من المؤكد أن إليسيو فيفاس Eliseo Vivas قد توسع فيها سنة 1959، واصفا الانتباه الجمالي بـ «الانتباه اللازم»[30]، أو من قبل إدوارد بلو Edward Bullough الذي حدد سنة 1912 العلاقة الإستطيقية بـوصفها «مسافة الحياد النفسية»، كما نعثر فيها كذلك على ما سبق أن أكده كل من دي بوس وهيوم (ألا وهو ضرورة العمل على إخراس الأحكام المسبقة)، ناهيك عن مسألة [تيمة] الانتباه إلى ظاهرية المحسوس عوض تنظيم موضوعات العالم تنظيما مفهوميا، التي عمل برغسون أو ميرلوبونتي على تطويرها بشكل واسع. فالجدة إذن لا تكمن في محتوى أطروحة ستولنيتز، بقدر ما تكمن في الكيفية التي بنيت بها من خلال تحليل مكوناتها بعناية فائقة.

لقد تعرضت الأطروحة التي دافع عنها ستولنيتز لانتقادات حادة حتى من داخل التيار التحليلي نفسه؛ إذ أدان جورج ديكي بالخصوص، في مقال له صدر سنة 1964 بعنوان *«أسطورة الموقف الجمالي»*، خاصية الفرادة التي تزعمها هذه الأطروحة عن نفسها، مؤكدا أن فكرة الموقف الجمالي التي تحتل مركز الصدارة في الجماليات الحديثة بلا منازع، هي بالمحصلة فكرة غامضة وجوفاء؛ فمن الخطإ

(30) - ومعناه "الانتباه المكتفي بذاته"، أي "غير المتعدي" (intransitif) كحال الفعل اللازم الذي لا يتعدى ذاته إلى المفعول به، فهو لا يتعلق بموضوعه بهدف تحقيق غاية أو منفعة جاعلا منه مجرد وسيلة، بل هو أي الموقف الجمالي، فعل مكتف بذاته التي هي غايته؛ وهذا ما سبق التعبير عنه بـ "منزه عن الغرض". (المترجم).

كما يقول، أن نقابل انتباه هاوي الرسم المنزه عن الغرض، بانتباه المرمم المهتم الذي يأخذ بعين الاعتبار مزق القماش الواجب ترميمه؛ ذلك أننا في حالة هذا الأخير، لا نكون أمام حالة انتباه، بل أمام حالة مشوبة بعدم الاكتراث (أو بالأحرى أمام انتباه من نوع خاص، انتباه يهتم بالطابع المادي للسطح المصبوغ)؛ وبالمقابل، فإن الذي ينصت إلى مقطوعة موسيقية بهدف الإجابة عن الأسئلة التي ستطرح عليه في الغد، سيصغي إليها جيدا أكثر من المستمع العادي؛ وقد استنتج ديكي من هذا، بأنه لا يوجد نوعان من الانتباه (واحد مغرض وآخر منزه عن الغرض)، بل هناك فقط انتباه أو عدم انتباه؛ أما عدم الاهتمام فهو مجرد أسطورة، وهي ليست فقط أسطورة لا سند لها، بل ومضللة كذلك، لأنها تقطع الصلة بين الموقف الجمالي والموقف النقدي، وتعزل القيمة الجمالية عن القيم الأخرى، ولا سيما الأخلاقية منها.

خمس سنوات بعد ذلك، سيجيب بيردسلاي عن هذه الاعتراضات في نص صدر له سنة 1969 بعنوان: «*التجربة الجمالية المسترجعة*»، حيث سيتناول من جديد نقطة بنقطة، العناصر المفتاح في نقد ديكي، الذي يكمن عصبه في القول بأن الوحدة التي يعتقد فيها المتمسكون بخصوصية التجربة، لا يمكن أن ننسب إليها الجماليات، لأن هذه لا تنطبق على التجربة، بل على موضوعها فقط، لينتصب هو، أي بيردسلاي، مؤكدا بخلاف هذا، على أن التجربة الجمالية هي بكل تأكيد تجربة تقوم على جملة من المؤثرات المتوالية

والمتحدة فيما بينها. وقد عرف هذه التجربة في مؤلفه الحامل لعنوان «*الجماليات. مشكلات في فلسفة النقد*» الصادر سنة 1959، من خلال ثلاث سمات هي: الوحدة، التركيب ثم الكثافة؛ لعيد التأكيد سنة 1969 على «أن المرء يكون بصدد الحصول على تجربة جمالية خلال برهة زمنية خاصة، إذا وفقط إذا توحد الجزء الأكبر من نشاطه الذهني في تلك اللحظة وصار رائقا بفعل الارتباط الذي جمعه بخصائص وبشكل موضوع عرض عليه بكيفية محسوسة، أو تراءى له بطريقة متخيلة، وتركز انتباهه الأساس عليه بشكل خاص». هكذا يمكن القول إن التجربة الجمالية تعلن عن نفسها بنفسها، وتتميز بنوع من الوحدة والتماسك والامتلاء الذي يسم أفكارنا على نحو أكبر مما يحدث لنا في تجاربنا اليومية العادية.

خاتمة

مستقبل الجماليات

لقد نشأت الجماليات كما رأينا، حينما استتب تصور مفاهيمي غير مسبوق، يؤسس لرباط قوي بين الفن والمحسوس والجميل. صحيح أن هذه المفاهيم الثلاثة قد سبق لها أن كانت موضوع أبحاث فلسفية؛ لكن هذه الأبحاث قد كانت من جهة مستقلة عن بعضها البعض (فلا تأملات أفلاطون في الجميل في «*محاورة هيبياس الكبرى*» ولا تصورات أرسطو عن المحسوس في نصه «*عن الحركة*» تناولت الفن في الصميم)؛ ثم إنها من جهة ثانية، لم تشكل سوى لحظة من مسار بحث واسع جدا (ذلك أن المحاكاة لم تدرس من قبل أفلاطون إلا من منظور لا يأخذ بعين الاعتبار التمثل الفني إلا من بعيد؛ كما أن مسألة الجميل لم تكن تشكل في كل العصور القديمة كما في العصر الوسيط، سوى جزء من البحث في مسألة خصائص الكائن بشكل عام؛ وبالتالي فالجماليات لم تنشأ من حيث هي تخصص مستقل بذته وله موضوعه الخاص به، إلا في القرن الثامن عشر، وذلك عندما توفرت مجموعة من الشروط المعرفية الجديدة وصار كل من المحسوس والفن والجميل يشكلون مجموعة واحدة مستقلة بذاتها. أما الفن في القرن العشرين فقد فك هذا الرباط الذي يوحد

بينه وبين الجميل، بل وفك حتى ذاك الذي يربطه بالمحسوس في بعض الأحيان. فم الذي حصل للجماليات نتيجة اتساع رقعة هذا التصور الذي كان هو الأصل في نشأتها؟ لقد غذا السؤال نتيجة الفحوصات والمنظورات التي أصبحت تستدعي التفكير في بداية القرن الواحد والعشرين هو: أية جماليات بالنسبة للأزمنة الجديدة؟

I. الاعتراضات على الجماليات

لقد أسفرت نهاية القرن العشرين عن وضع عدد من قضايا الجماليات موضع سؤال، كما يتجلى ذلك في بعض العناوين التي تمثل صدى لذلك؛ فقد أصدر جياني فاتيمو Gianni Vattimo مؤلفا بعنوان *«الفكر الضعيف»* سنة 1983، ونشر جيلبير لاسكولت Gilbert Lascault مؤلفه *«كتابات محتشمة عن المرئي»* سنة 1979. وسوف نقوم هنا بعرض خمسة من أقوى التهم التي وجهت إلى الجماليات.

1) لقد وجهت إليها تهمة عدم معرفتها بالموضوع الذي تتحدث عنه، وكذا جهلها التام والمدان بفن الماضي، وأكثر من ذلك بالفن الراهن وبتحولاته الأكثر إغراقا في المعاصرة. فالمشتغل بالجماليات من منظور هذه الدعوى، لا يعرف عما يتكلم، وهو يتحدث عن الفن لكونه يجهل بالضبط كل شيء عن الفنون. وقد افتتح فاليري Valéry المؤتمر العالمي الثاني حول الجماليات سنة 1939، بخطاب حث فيه الإستطيقيين على ألا يكونوا مجرد ميتافيزيقيين غير مبالين بالأعمال الفنية.

2) لقد أدينت الجماليات لجهلها بما يسمى باختصار، بظروف الفن. فهي لم تر بزعم هذه الدعوى، أن للفن شروط وجوده التاريخية

والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. فالمشتغل بالإستطيقا، إذ ينظر إلى الفن على نحو مجرد بوصفه مطلقا وفاقدا للصلة بمحدداته السيكولوجية والتحليلية النفسية والاجتماعية والتاريخية، إنما يعطي الدليل على نزعته الملائكية angélisme. لا عجب أن يوجه بيير بورديو Pierre Bourdieuعلى سبيل المثال، إلى الجماليات تهمة كونها مجالا للإنكار الاجتماعي؛ فهي لم تر بأن الذوق هو أكثر تحديدا مما تصوره كانط، وبأن الاعتقاد في استقلالية الفن وفي اكتفائه بذاته، (ومن ثم في طهارته الخاصة)، هو بحد ذاته ثمرة التطور التاريخي.

3) لقد تم الطعن في الجماليات بدعوى أنها مجرد خطاب ميتافيزيقي مموه عن الفن، ومجرد تفكير لا ينطلق من الفن ومن الأعمال الفنية، بل من بعض التصورات عما ينبغي للفن أن يكون عليه؛ وهي تهمة غالبا ما تكون مقرونة بالتهمتين السالفتين؛ إنها متهمة بكونها عبارة عن خطاب تابع لا مستقل؛ خطاب ليس غرضه أن يكون في خدمة الفن، وإنما أن يتخذ من الفن دريعة لبناء أو لتأكيد أطروحة فلسفية ما. هكذا على سبيل المثال اتهمها جان ماري شايفر Jean-Marie Schaeffer في مؤلفه الحامل لعنوان: *«وداعا للجماليات»* الصادر سنة 2000، بأنها مجرد خطاب نظري لا جدوى منه.

4) لقد اعتقد البعض أن تعدد المقاربات التي تتناول الفن من قبل العلوم الإنسانية، دليل على انحلال الجماليات؛ فقد صارت سيرورة الإبداع من اختصاص السيكولوجيا والتحليل النفسي وعلوم

الإدراك والمعرفة، وصارت آليات سوق الفن من اختصاص الاقتصاديين، كما صارت مسألة تلقي الفن من اختصاص علم الاجتماع... الخ. فإذا كانت العلوم الإنسانية قد أضاءت الفن بأعمالها المتقاطعة، فما الذي تبقى للفلسفة منه إذن؟

يذهب البعض إلى التأكيد بالضبط على أن الفن المعاصر بدل أن يجعل من السوسيولوجيا عاملا مساعدا على فهم الفن، قد جعل منها على العكس من ذلك حصريا التهمة المناسبة له؛ فعندما يصبح العمل الفني [مغتربا] خارج العمل الفني نفسه، وكامنا في ظروفه وأحواله (أي اشتقاقيا: «في ما هو محيط»)، مثلما برهن على ذلك دوشومب الذي حذف من خلال أعماله «رايدي-مايد» البعد الاصطناعي من العمل الفني (بحيث أنه لم يعد من صنع الفنان) وجرده في الوقت نفسه من خاصيته الفنية، فإن الفن نفسه سيوجه الأنظار صوب شروطه للبحث عنه جهتها؛ وهذا بالضبط هو موضوع علم الاجتماع. إن الفن والحالة هذه، قد دفع بالفلسفة إلى أحضان علم الاجتماع، كما خلصت إلى ذلك ناتالي هينيش Nathalie Heinich في كتابها *«لعبة الفن المعاصر الثلاثية»* الصادر سنة 1998.

5) يطيب للحس المشترك أن يعتبر بأن الخطاب الفلسفي ليس أهلا للتعريف بالفن الذي هو مجال لاعقلاني بامتياز؛ فهو ينازع في أن تعد الجماليات من العلوم الحقة، نظرا لأن موضوعاتها (الجميل، الفن، الذوق) تمتلك خاصية ذاتية؛ الشيء الذي يجعل من الخطاب

الفلسفي عن الفن غير ذي مصداقية. وقد انحاز بعض المفكرين إلى هذا الاستنتاج، ولكن انطلاقا من التأكيد على خاصية الفن المتعالية وغير القابلة للوصف. فهذا جان فرانسوا ليوتار يقيم في مؤلفه الحامل لعنوان *«اللاإنساني»* والصادر سنة 1988، تعارضا بين ثقل الخطاب المفهومي وبين خفة العمل الفني السامية؛ وهذا آلان باديو يعنون كتابه الذي جمع فيه نصوصه عن الفن والصادر سنة 1998، بـ *«موجز اللاجماليات الصغير»*. إن هذا معناه كما جاء على لسان هؤلاء المشنعين على الجماليات، إما أن كل خطاب عن الفن لا جدوى منه، وأن على الجماليات أن تلزم الصمت (كما عبر عن ذلك ميرلوبونتي في كتابه *«الظاهر والخفي»* بقوله: «إن الفيلسوف يتكلم، وتلك هي نقطة ضعفه؛ وهي نقطة ضعف غير قابلة للتفسير. إن عليه ان يصمت، وأن يلتقي في صمت بفلسفة سبق لها أن حصلت في الوجود ويلتحق بركبها هناك». وإما أن عليها أن تترك المكان لخطاب الفن، كما يفهم ذلك من سعي آلان باديو في ارتباطه بالمثال الرومنسي، إلى استبدال الخطاب عن الفن بخطاب فن يكون بحد ذاته «منهجا لبلوغ الحقيقة». وقد عبر مايكل دوفرين في مؤلفه *«مفهوم القبلي»* الصادر سنة 1959، عن رغبة الفلسفة في التخلي عن هذا الخطاب بقوله: «كل شيء يمضي كما لو أن الفلسفة إذ تجد صعوبة في الاكتفاء بذاتها عندما تريد أن تكون تفكيرا في اللامفكر فيه، تجد نفسها مرغمة على أن تستعيض عن خطابها بمعرفة ليست من الفلسفة في شيء، أي بخطاب يضع نفسه في منزلة قد تكون أسمى من المعرفة نفسها».

II. الردود على الاعتراضات

لننظر في كل واحد من هذه الاعتراضات على حدة. فبالنسبة للاعتراض الأول والثاني، سنجيب بأنه لا يسعنا سوى أن نرثي لحال كون الجماليات، قد أعطت الدليل على أنها قد تجاهلت بالفعل وبطريقة مدانة، الأعمال الفنية وظروف الفن. إلا أن هذا النقص يمكن، بل ويتعين تعويضه من خلال الاحتكاك الفعلي بالأعمال الفنية في الماضي كما في الحاضر، ومن خلال تضافر جهودها مع العلوم الإنسانية وحقول معرفية أخرى؛ ذلك أن مساهمات هذه العلوم والحقول هي في غاية الأهمية بالنسبة للجماليات. وبما أن الفن يمثل بحد ذاته «حدثا اجتماعيا كليا» كما يؤكد على ذلك دومينيك شاتو Dominique Chateau، في مؤلفه *«الفن بوصفه حدثا اجتماعيا كليا»*، الصادر سنة 1998، فإن الجماليات لا يمكنها الاستغناء عن مساهمة علم الاجتماع ولا كذلك عن مساهمة علم النفس والتحليل النفسي والتاريخ والاقتصاد والسميوتيقا... الخ. هكذا ساهم تحليل المحلل النفسي أنتون إرانسفيغ Anton Ehrensweig من خلال مؤلفه *«نظام الفن الخفي»* الصادر سنة 1967، في كشف النقاب إلى حد ما، عن سيرورة الإبداع الغامضة؛ كما عمل مؤرخ الفن هينريش ولفلين Heinrich Wölfflin في كتابه *«مبادئ تاريخ الفن الأساسية»* الصادر سنة 1915، على استخلاص

التصورات والمقولات التي من خلالها تمكنت مختلف العصور من التعرف على الانطباعات التي تولدها الطبيعة؛ وقام بيير بورديو في مؤلفه *«التمييز»* الصادر سنة 1979، بتحليل مقولات الإدراك الاجتماعية الفعلية التي تتصرف في غفلة من الذوات. إن الفن نفسه يستدعي هذا التعدد في المقاربات.

للجواب عن الاعتراض الثالث، سنوافق على أن الجماليات قد استطاعت أن تتحول بالفعل إلى خطاب ميتافيزيقي يوظف الفن لأغراضه الخاصة. ولكن، يمكننا أن نضيف بأنها لم تنحصر في كونها مجرد خطاب ميتافيزيقي كما رأينا ذلك من خلال تتبعنا لتاريخها. وبالتالي فإن هذا الانتقاد لا يعني إدانة الجماليات، وإنما بعض الأشكال التي تلبست بها تاريخيا. لقد دعا جان-ماري شايفر في مؤلفه *«وداعا للجماليات»* إلى العودة إلى مشروع كانط غير المكتمل الذي يعد في نظره هو بحق المؤسس الفعلي للجماليات وذلك بهدف «تجديدها».

أما الاعتراض الرابع، فيطرح السؤال العام عن العلاقة بين الفلسفة والعلوم الإنسانية. فالجماليات لا تنظر إلى الفن فقط من زاوية محدداته التاريخية والاجتماعية وأسرار الروح التي عنها ينشأ العمل الفني ويحدث آثاره، أو انطلاقا من حصر لغات الفن داخل نظام شمولي للمعنى؛ بل إنها تضم جميع النتائج الحاسمة لكل هذه العلوم المجزأة بالضرورة (والتي تستمد غناها من هذا الحصر بالضبط لموضوعها) داخل مشروع تركيبي وتفكري. إن ما يحول

بالضبط دون استنتاج أنه يتعين على علم الاجتماع أن ينفرد وحده بمجال الأبحاث حول الفن، هو أن الفن لا يمكنه أن يختزل في هذه اللحظة التاريخية التي يعتبر دوشومب من مستلهميها ومن أكبر روادها. إن الفن لم يكن دائما ولن يكون أبدا إجرائيا (بمعنى «هو ما لا يكمن في أي شيء آخر ماعدا الطريقة التي تؤسسه كفن»)؛ فالفنون التكنولوجية مثلا، تخضع لمنطق آخر. أما السوسيولوجيا فهي بكل تأكيد الخطاب الحصري الذي يتناسب في بعض الحالات مع الفن (مادام أن هذا الفن كما تقول نتالي هينيش عبارة عن سوسيولوجيا)، ولكن، ليس مع جميع الفنون. إن الجماليات بوصفها تخصصا فلسفيا، هي التي يرجع لها الفضل في أن هذه الأشكال من الفن الأكثر حداثة مثل فنون العوالم الافتراضية أو الفن البيوتكنولوجي (الذي يوظف تقنيات تحريض الكائن الحي)، تزودنا جيدا بالتفكير (خصوصا في مواضيع من قبيل: المنزلة الجديدة للصورة، العلاقة التي لم يسبق لها مثيل بين الفن والتقنية وبين الفن والعلم، التجارب الحسية والفكرية الجديدة، حصانة الفن في المجال الحقوقي والأخلاقي، الخ).

يمكن أخيرا أن نجيب عن الاعتراض الخامس بالقول: أن يكون الفن مجالا للامعقول (وهذه عبارة غامضة وقابلة للطعن)، فإن هذا لا يحول مع ذلك دون مقاربته فلسفيا؛ لأن افتقار موضوع ما إلى الصرامة، لا يعني عدم قابلية الخطاب الذي يتناوله لأن يتسم بذلك؛ (ففي كتابه عن «الأخلاق»، يتبنى سبينوزا في حديثه عن الأهواء –

الظاهرة التي تعتبر غير عقلانية بامتياز- خطابا في غاية الدقة والصرامة، ويقوم بعرضه فوق ذلك بطريقة هندسية). كذلك هو الشأن بالنسبة للإحساس أو العاطفة، إذ يمكنها هي بدورها أن تكون موضوع بحث عقلاني؛ فليس من الضروري أن نكون ملهمين للحديث عن الإلهام، ولا من الضروري أن نكون منجذبين لنتحدث عن تجربة جمالية، ولا غنائيين للحديث عن الغنائية (lyrisme)؛ هذا إن لم نقل بأنه من الضروري ألا نكون بالفعل كذلك. فليس مصير الجماليات إذن أن تركن إلى الصمت؛ ولا هي محكوم عليها بالصمت لتفسح المجال للفن كي يتحدث؛ ذلك أنه إذا ما كان هناك من فكر في الفن، فلن يكون كما أوضح جيل دولوز ذلك في كتابه *«ماهي الفلسفة؟»* الصادر سنة 1991، فكرا على شكل مفاهيم وإنما في شكل مشاعر وإدراكات حسية.

لا تنصب إذن هذه الاعتراضات الموجهة إلى الجماليات على طبيعة المشروع الفلسفي الذي يفكر في الفن، أكثر مما تنصب على الأشكال التي تمظهر بها هذا التخصص عبر التاريخ، أو على العيوب التي يمكن والتي يجب تصحيحها.

III. تمركز الجماليات حول ملكة الإحساس والادراك

كل الانتقادات التي رأيناها، إنما تتمحور حول الجماليات بوصفها نظرية في الفن (أي بوصفها نظرية فنية إذا صح القول). ولكن، هل تختزل الجماليات كلها في هذا؟

إن الجماليات كما رأينا من قبل، ليست من وجهة نظر مؤسسيها، مجرد تخصص موضوعه الفن؛ ذلك أن دلالتها الاشتقاقية نفسها تذهب بها في اتجاه آخر غير هذا الاتجاه. صحيح أنه لا الدلالة الاشتقاقية للكلمة ولا الأشكال الأولى التي ظهر بها التخصص، من شأنها أن تحدد ما ينبغي للجماليات أن تكون إياه. ولكن السؤال مع ذلك يبقى مطروحا: هل من المستحب أن تنتهي الجماليات إلى أن تكون فنية؟ [أي إلى الاهتمام بالفن حصريا؟] هل يتعين علينا أن نشاطر دونيس هويزمان قوله: «يجب النظر إلى الجماليات باعتبارها فلسفة الفن ولا شيء غير ذلك» *(الجماليات، 1998)*؟

لا؛ لأن الجماليات التي لن تهتم سوى بالفن، لن تستغل سوى جزء واحدا من الحقل الذي يتعين عليها التفكير فيه؛ وعلاوة على ذلك، إن الفن نفسه يبقى هو هذا المجال الواسع من المحسوس، من الإحساس والشعور، من الحس والحساسية. لقد اقترح فاليري في خطابه الافتتاحي بالمؤتمر الدولي الثاني حول الجماليات وعلم الفن

المنعقد سنة 1937، بأن نطلق اسم الجماليات على «كل ما له علاقة بدراسة الأحاسيس؛ وبشكل خاص [...] على الأعمال التي تتخذ من الإثارات وردود الأفعال الحسية التي ليس لها دور سيكولوجي متجانس ومحدد جدا، موضوعا لها. إنها بالفعل التعديلات الطارئة على الحواس التي يمكن للكائن الحي أن يمر منها والتي هي في مجموعا بمثابة كنز لنا». إن موضوع «علم الإحساس» هذا، حسب فاليري، هو بالضبط الإحساسات غير الوظيفية. إن عليه أن يحلل الكيفية الغامضة التي تؤثر بها هذه الإحساسات في بعدها العاطفي وليس فقط المعرفي، في الذكاء وفي الحساسية وفي الفعل، وكيف يتسنى لها أن تجلب لذة غير نفعية تتجاوز النطاق الحسي وتمتزج فيها الشهوة بالخصوبة وبالطاقة.

أن نجعل الجماليات تتمحور حول المحسوس والإحساس كما دعانا إلى ذلك فاليري من قبل، ومثله منذ عهد قريب جان ماري شايفر في مؤلفه *«متبتلو الفن»* الصادر سنة 1996، معناه أن نجعله ينفتح على كل أشكال الإحساس، سواء أكان موضوعه عملا فنيا، أو موضوعا طبيعيا أو اصطناعيا، أو حدثا أو تجربة.

إن هذه الجماليات الواسعة النطاق، ستعمل إذن على دراسة بعض الأنواع الخاصة من علاقات الإنسان بالعالم، وكذا موضوعات هذه التجربة. إن عليها أن تكتشف عالم الكيفيات الجمالية بصفة عامة؛ أي أن تدرس كما يقول روجر بويفيه Roger Pouivet في مؤلفه *«أنطولوجيا العمل الفني»* الصادر سنة 1999، ليس فقط الكيفيات

التقويمية (كالجميل والقبيح أو الجليل مثلا)، بل وكذلك الكيفيات التي تكون وصفية وتقويمية في الوقت نفسه (مثل الأنيق، الثقيل، اللطيف. الخ)، أو التي تكون وصفية ومؤثرة (مثل رائق، فاجع، حزين. الخ)، وأن تنظر من ثم في طبيعتها (هل هي في مجملها ذاتية؟ أم يتوجب على العكس من ذلك، الدفاع عن الأطروحة القائلة بواقعية خصائصها، ولو على الأقل من وجهة نظر واقعية معتدلة ترى بأنها صادرة عن كيفيات لا جمالية؟)؛ كما أن عليها من حيث الذات، أن تصبر غور الموقف والتجربة والشعور أو المشاعر والحكم والتقويم الإستطيقي.

إن جماليات من هذا القبيل متمركزة حول المحسوس، أي حول هذا المجال الذي يشد فيه كل من الحاس والمحسوس عضد بعضهما البعض، ستجني الشيء الكثير من تضافر جهودها مع بقية التخصصات الأخرى من خارج الفلسفة، حيث يمكنها أن تجني الكثير بفضل هذه التقاطعات؛ (إن عليها كـحال «فينومينولوجيا الإدراك» عند ميرلوبونتي، في حوارها مع علم النفس المعاصر لها، أن تأخذ بعين الاعتبار من بين ما تأخذه، أعمال العلوم المعرفية والذوقية)؛ وأن تدعو علاوة على ذلك، إلى مد الجسور داخل الفلسفة باتجاه مسائل أخرى، ولا سيما باتجاه تلك المتعلقة بالمشاعر وبالأخلاق.



IV. موضوعات جديدة للتفكير

إن على الجماليات القادمة أن تفكر علاوة على هذا، في الموضوعات الأكثر تميزا التي هي ثمرة ما جادت به المعاصرة من جديد؛ إن عليها أن تكون جماليات عصر «انتصار الجماليات» كما يقول إيف ميشو Yves Michaud في مؤلفه *«الفن في الحالة الغازية»* الصادر سنة 2003؛ لكن كلمة «جمالي»، يجب فهمها هنا لا كنعت أو كمصدر، بل كصفة لموصوف؛ (كما تدل على ذلك الكلمة الألمانية «das Asthetische»)؛ وبالفعل، فنحن نشهد اليوم ظاهرة عامة هي ظاهرة إضفاء الطابع الجمالي على العالم.

إن القول بأن العالم قد تجمل، معناه أولا وقبل كل شيء أنه قد صار جميلا؛ وبالفعل، إن هوس الاهتمام بالمظهر قد أصبح يتجلى في كل شيء، بدءا بأجساد الأفراد المزينة بمساحيق التجميل، مرورا بمراكز اللياقة البدنية وكمال الأجسام والجراحة التجميلية، وانتهاء بالمدن التي عرفت مراكزها تجديدا فائق العناية، حيث أوكل أمر العناية بملتقيات طرقها المستديرة إلى رسامي الطبيعة، وأمر بناء المشاريع الجديدة بها إلى ذوي الأسماء المرموقة في عالم الهندسة المعمارية. وبذلك أصبحت قيمة الجماليات قيمة حاسمة ومستقلة بذاتها.

لقد تمت صياغة بعض برامج الجماليات في الماضي، من أجل القيام بتجميل شامل، الهدف منه جلب السعادة للإنسانية؛ فحركة «الفنون والحرف»[31] بإنجلترا، أو حركة «باوهاوس»[32] بألمانيا،

---

(31) - "الفنون والحرف" (Arts and Crafts) << حركة فنية ظهرت في إنجلترا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بهدف اصلاح الفنون الحرفية والتطبيقية ومعالجة الضعف الذي أصاب جودة وجمال الموضوعات والأشياء المستعملة عادة من جراء الإنتاج الصناعي، مثلما تجلى ذلك بوضوح في المعرض الدولي بلندن سنة 1951. وقد كان لفكر ج. روسكين J. Ruskin (لندن 1819) الذي حت على العودة إلى طرق وأساليب الإنتاج الحرفي، وإلى التنظيم الاجتماعي في العصور الوسطى، تأثير قوي في الحركة على المستوى النظري، وهذا هو التوجه النظري الذي حاول موريس ويتز فيما بعد، ترجمته على المستوى التطبيقي ليحيي من جديد "فن الشعب من أجل الشعب". على هذا الأساس بدأت تظهر عدة مبادرات [جمعيات ومؤسسات] من بينها جمعية معرض الفنون والحرف التي تأسست بلندن سنة 1888، وبدأت بتنظيم معرض لعرض الزرابي والمنسوجات ولوازم الديكور، الخ >>. Encyclopédie de l'art, op, cité, p48 (المترجم).

(32) - باوهاوس (Bauhaus) حركة فنية ظهرت في شكل<< معهد للفنون والحرف أسسه سنة 1919، المهندس المعماري الألماني والتر غروبيوس (1969/1883) Walter Gropius انطلاقا من دمجه لمدرسة الفنون التطبيقية بأكاديمية الفنون بمدينة فايمار بألمانيا. وقد تم أثناء بلورة برامجه بوصفه حركة، القطع مع التقليد التاريخي للأكاديمية ومع المناهج الفنية للمدارس الحرفية. وارتأت الحركة وهي تتبنى فرضيات جمعية دوتش فيركباند Deutsche Werkbund التي أسسها المهندس المعماري الألماني هيرمان ماتسيوس Hermann Mathesius سنة1907، بهدف الارتقاء بوضعية الفنون الصناعية التي اختفت بفعل الانتاج بالجملة، أن تعمل على إزالة التفاوت الذي حصل في القرن التاسع عشر بين الفن والصناعة التقليدية، مواجهة بذلك مباشرة مشاكل الإنتاج الصناعي على المستوى الاجتماعي (فقدان الجودة الحرفية على مستوى عمل الحشود) كما على مستوى التعبير. لذلك كان هدفها يتمثل في بناء لغة مشتركة مبنية على الممارسة المباشرة للعمل الفني، وعلى الدراسة المنهجية الناجعة للتكنولوجيات الجديدة وللمتطلبات الفيزيولوجية والنفسية للإنسان. وقد لقي هذا البرنامج اقبالا واسعا من قبل الفنانين الطلائعيين من كل أنحاء أوربا بحيث أصبح معظمهم سنة 1919، من أساتذة المعهد، وفي مقدمتهم كاندينسكي وبول كلي وبروير Breuer الذي كان من تلامذته. وقد كانت الدورة الدراسية الكاملة به، تستغرق ثلاث سنوات ونصف. كما كانت الدروس والتجارب حول خصائص المواد وميزات المناهج المتبعة في العمل، مصحوبة بدروس مخصصة لدراسة الرموز الشكلية (الرؤية، التمثل، التشكيل...)

كانت غايتها الدعوة إلى دمج القيم الجمالية في الحياة اليومية؛ فكما أن الفيلسوف الألماني شيلر Schiller كان يتوخى من الجمال أن يحقق التوافق والانسجام التام بين الملكات الحسية والملكات العقلية في الإنسان، كما هو واضح من مؤلفه *«رسائل في التربية الجمالية للإنسان»* الصادر سنة 1795، كذلك كانت هذه الحركات تؤمن بإمكانية تحسين العالم والارتقاء به، بل وحتى تحقيق خلاصه، بواسط

بكيفية تجعل تجارب مختلف هذه القطاعات، تتأسس بالضرورة عضويا في تشكيلة يكون تعبيرها الوحيد الذي هو الهندسة المعمارية، هو المعول عليه في توحيد ودمج مشاكل البنية والديكور في بعضها البعض.

لقد أدى نجاح هذه المدرسة الباهر، والتي كانت أعمالها تعم أرجاء أوربا (كتب، محاضرات، عروض، معارض...) إلى استثارة عدوانية الأوساط الأكاديمية والبورجوازية بفايمار، فاتهمت بميولاتها البلشفية [الشيوعية]: الشيء الذي أدى إلى انتقالها سنة 1925، إلى مدينة ديساو. وهناك اتخذت من عمارة مبنية ومزينة على طريقة مؤسسها غروبيوس وبتعاون من الأساتذة والطلبة، مقرا لها. ولأنها تميزت بطابعها الوظيفي المتمفصل والموزع بشكل ممتاز، وبنيت بالإسمنت المسلح وبالزجاج، بشكل يقترب إلى حد ما من أسلوب التعبير في الحركة الفنية الجديدة وفي التكعيبية، فقد شكلت مرجعا أساسيا بالنسبة لتاريخ الحركة العقلانية الأوربية. وكانت تعبر بشكل مثالي عن تضافر وتكامل الأبحاث التي أنجزت في إطار مؤسسة باوهاوس. وقد تميزت مرحلة ديساو بإنجاز أبحاث جذرية وعميقة حول موضوعات ذات صلة بالمجال الحضري والاجتماعي؛ أبحاث كانت في الوقت نفسه، بمثابة جواب عن الوضعية السياسية التي زاد ضغطها على المؤسسة باستمرار. وفي سنة 1929، تنازل غروبيوس الذي ظل وفيا لنزعته الاشتراكية الطوباوية، عن إدارة المدرسة للسويسري هـ. ماير H. Meyer. وفي سنة 1932 تم إغلاق أبواب المدرسة رسميا وتسريح جميع أساتذتها. فقرر فان دير روخ van der Roche نقل مقرها إلى برلين وحولها إلى مؤسسة خاصة، موظفا مكتسبات الإنتاج الصناعي للنماذج الأصلية التي أنجزت بالمدرسة (زرابي، منسوجات، الخ). وفي سنة 1933، قرر السلطات النازية إغلاق أبوابها بالمرة، فانتقل بعض أساتذتها إلى الولايات المتحدة، وهناك أنشأوا بين 1937و1938، حركة باوهاوس جديدة. Encyclopédie d'art, op, cité, p78-80- (Deutsche Werkbund) p302- (Walter Gropius) (Bauhaus) p454. (المترجم).

إضفاء الجمال على الأماكن والأشياء. وها نحن نشهد اليوم العمل على إنجاز هذا الحلم الجمالي القديم الذي يتوخى إضفاء الطابع الجمالي على العالم. (فولفغانغ فيلش Wolfgang Welsch، *«حدود الجماليات»، 1996*).

إن إضفاء الطابع الجمالي على العالم، هو بمثابة تجميل للرؤى والمواقف كذلك؛ فالنعت «جمالي»، لا ينطبق على الموضوعات فقط، بل يتعداها إلى شيء آخر كامن في الذات أيضا، من قبيل: موقف، انتباه، نظر، حكم موسوم بعدم التحيز، غياب المنفعة، خفة، تجرد ومجانية، عناية بالمظهر، ترفيه ومتعة رفيعة. هكذا تم وسم الموقف الكلاسيكي من الفن؛ إلا أنه موقف يمكن أن نتبناه كذلك في مواجهة العالم. وهذا ما دعا إليه عدد من الفنانين والمفكرين في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، من بينهم وردزورث Wordsworth ، كوليردج Coleridge، إمرسون Emerson، ثورو Thoreau، جون كيج John Cage ، أو إيتيان سوريو Étienne Souriau. فحين رفض جون كيج الإعلاء من شان الأصوات الموسيقية مقارنة بالأصوات بصفة عامة، فهو لم يكن يسعى إلى التقليل من شأن الفن، بل إلى الارتقاء بالإحساس الإستطيقي غير الفني (سواء أكان طبيعيا أو اصطناعيا، كصوت هدير البحر أو القطار مثلا) إلى مستوى إثارة الانتباه. هكذا توقف العمل الفني عن أن يكون كامنا في الفن، ليصبح كامنا كما يقول هو في مؤلفه *«من أجل العصافير»* الصادر سنة 1981، «في الكيفية التي

نحيا ونتعايش من خلالها مع محيطنا». إن موقفنا من العالم ليس واحدا؛ إذ يمكننا تصوره في رؤيتنا له، أو في الموسيقى الخاصة التي تنبعث منه، كما لو أنه يخفي محسوسا كامنا فيه بالقوة لا هو بغير المرئي ولا هو بغير المسموع، ولكن لم يسبق أن رؤي أو سمع؛ فالفن الحديث كما أشار إلى ذلك في جريدته، «يمتاز بكونه قد غير طريقة نظرنا، بحيث أنه حيثما ولينا أبصارنا أمكننا أن ننظر جماليا». إن بإمكان الفن أن يختفي بمجرد أن يتمكن من تهذيب الحساسية؛ وهذه طريقة أخرى للتفكير في مسالة موت الفن التي سبق أن أثارها هيجل، وذلك باندماجه في الحياة. أما جون ديوي، مؤسس ما يسمى بالجماليات البرغماتية، فقد عبر في مؤلفه الصادر سنة 1934 بعنوان *«الفن بوصفه تجربة»*، عن رغبته في القطيعة مع مفهوم الفن النخبوي وفي تحريره من الفنون الجميلة بإدراج نوع من فن الحياة فيها. أن تكون للفنانين أو لا إرادة إبداع أعمال فنية بهذا المعنى، أن تكون عملية إضفاء الطابع الجمالي هذه على الرؤية، قد اعتبرت شيئا مرغوبا فيه أو لا، فإن هذا لا يحول مع ذلك دون القول بأن الفن قد سعى إلى إضفاء الطابع الجمالي على العالم.

إن التكنولوجيات الجديدة بدورها سواء أكانت منخرطة في مشروع فني أم لا، تساهم بمعنى آخر في سيرورة العالم التجميلية هذه؛ ذلك أن عوالم الصور الجديدة والافتراضية الباعثة على التحريض، ليست بلا تأثير على رؤية وإدراك ما هو معتاد في حياتنا اليومية، بل إنها تنتج طريقة لا واقعية في إدراكنا له. لقد فقد العالم

بالفعل مركزه وصلابته وجديته وثقله. في مؤلفه «*الخلاء والمناظر الطبيعية. دراسة عن وظائف الفن*»، الصادر سنة 1978، يطلق آلان روجر Alain Roger اسم «الفننة» (Artialisation) على السيرورة التي يشكل الفن من خلالها نظرتنا إلى الطبيعة، وذلك بتزويدها بخطاطات إدراكية وتقويمية في الوقت نفسه؛ (إدراكية كحال الرسم التي عرفت كيف ترى المنظر الطبيعي في البلاد والعاري في العري)، (وتقويمية كحال الأدب والصباغة في القرن الثامن عشر، اللذين خلعا على الجبل الشامخ والبحر الواسع قيمة جمالية لم يسبق أن رأيناها فيهما من قبل). إن على الجماليات أن تفعل مثلما فعل آلان روجر بالفن في الماضي، وهو أن تدرس تأثيرات هذه الأشكال الجديدة من الصور على الحساسية.

هكذا يمكن القول إن أطروحة والتر بنيامين التي ذكرناها من قبل، والتي تؤكد على أن «اختلاف الأشكال التي اتخذتها التجمعات الإنسانية عبر المراحل التاريخية الكبرى، قد كان مصحوبا كذلك بتحول في كيفية إحساسها وإدراكها»، هي شيء يمكن التحقق منه هنا. ما الذي يحدث عندما يصبح الجمال حالا في كل شيء؟ ألا يترتب عن تحول الاستثناء إلى قاعدة، حدوث تحولات لا مفر منها في نوعيته؟ م الذي يترتب عن هذا الإضفاء للطابع الجمالي على رؤيتنا للعالم؟ ماذا عن هذه الأشكال من التجارب الحسية والعاطفية التي لم نعهدها من قبل، والتي تتناسب مع الفنون الجديدة؟ إن على الجماليات القادمة أن تأخذ كذلك على عاتقها مهمة معالجة هذه

الأسئلة التي طرحتها عملية إضفاء الطابع الجمالي المعاصرة على العالم.

المصادر والمراجع

Adorno Theodor W., Théorie esthétique, 1970, trad. M. Jimennez, Paris, Klincksieck, 1989.

Aristote, La poétique, (4eme siècle av. J. C.), trad. Franç. Dupont-Roc et J. Lattot, Paris, Le Seuil, 1980.

Aux Sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, J-F. Goubet et G. Raulet (dir.), Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

Baumgarten Alexandre G., Esthétique (1750), trad. Franç. J.Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

Beardsley Monroe C., Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism (1958), rééd., Indianapolis, Hackett, 1981.

Bell Clive, Art (1914), rééd., Oxford, Oxford University Press, 1987.

Benjamin Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibititè téchnique (1938), in Œuvre, t.3, trad. M. De Grandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. <<Folio-Essais>>, 2000.

Burke Edmund, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de sublime et de beauté ,(1757) trad. Fanç. B. Saint- Girons, Paris, Vrin, 1998.

Carroll Noel, Art in Three Dimensions, Oxford, oxford University Priss, 2010.

Château Dominique, Epistémologie de l'esthétique, Paris, L'Harmattan, 2000.

Croce Benedetto, Essais d'esthétique (19051940), textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Paris, Gallimard, coll. <<Tel>>, 1991.

Danto Arther, L'Assujettissement philosophique de l'art (1986), trad. Franç. C. Hary- Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993.

Dewey John, L'Art comme expérience (1934), trad. Franç. Coordonnée par J. P. Cometti, Pau, Presses de l'université de Pau, 2005.

Dickie George, Evaluating Art, Philadelphia, Temple University Press, 1988.

Didrot Denis, Œuvre esthétique (1752-1781), Paris, Garnier, 1976.

Du Bos abbé Jean-Baptise, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719), Paris, Ed. Ensba, 1993.

Dufrenne Mikel, Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, PUF, 1953, 2 vol.

Emerson Ralph Waldo, Nature (1836), trad. P. Oliete Loscos, Paris, Allia, 2004.

Ferry Luc, Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique, Paris, Grasset, 1990.

Gadamer Hans-Georg, L'Actualité du beau (1977), trad. Franç. E. Poulain, Aix-en-Provence, Ed. Alinéa, 1992.

Genette Gerard, L'œuvre de l'art, t2 : La Relation esthétique, Paris, Le Seuil, 1997.

Harrison Charles, et Wood Paul (dir), Art en théorie. 1900-1990, une anthologie, trad. Franç., Paris, Hazan, 1997.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, Cours d'esthétique (1818-1830), trad. Franç. V. Jankélévitch, Paris, Aubier, 4 vol., 1995.

Heidegger Martin, De l'origine de l'œuvre d'art (1935), trad. Martineau, Ed. Autentica, 1987 ; <<Bâtir, habiter, penser>> et <<...l'homme habite en poète>> (1951), trad. Franç. A. Préau, in Essais et Conférence, Paris, Gallimard, coll. <<Tel>>, 1996.

Henry Michel, Voir l'invisible, Paris, Ed. F. Bourin, 1988.

Hutcheson Francis, Enquête sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu (1725), trad. Franç. A.-D. Balmès, Paris, Vrin, 1991.

Hume David, De la norme du goût (1657), in Essais esthétiques, trad. R. Bouveresse, Paris, Flammarion, 2000.

Ingarden Roman, Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, Choix de textes 1937-1969, Paris, Vrin, 2011.

Kant Emmanuel, Critique de la faculté de juger (1790), trad. Franç. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979 ; Observation sur le sentiment du beau et du sublime (1764), trad. Franç. R. Kempf, Paris, Vrin, 1997.

Kristeller Oskar, le Système moderne des arts. Etude d'histoire de l'esthétique, trad. Franç. B. Han, Nimes, Ed. J. Chambon, 1999.

Lacoue-Labarthe Philipe et Nancy Jean-Luc, L'Absolu littéraire, Paris, Le Seuil, 1978.

Lessing Gotthold E., Laocoon (1766), trad. Franç. Courtin, Paris, Hermann, 1997.

Lories Danielle (textes rassemblés et traduits par), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Klincksieck, 1988.

Maldiney Henri, Regard, Parole, Espace, Paris, L'Age d'homme, 1973 ; Art et Existence, Paris, Klincksieck, 1985.

Merleau-Ponty Maurice, L'Œil et l'Esprit (1961), Paris, Gallimard, 1979 ; Le Visible et l'Invisible (1963), Paris, Gallimard, 1993.

Michaud Yves, L'Art à l'état gazeux, Paris, Stock, 2003.

Nietzsche Friedrich, La Naissance de la tragédie ,(1872) Œuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard,1977, t1 ; Le Gai Savoir (1882), OPC, Paris, Gallimard, 1967, t5 ; Fragment posthumes, OPC, Paris, Gallimard, 1976-1979, t12,13 et 14.

Platon, (4ème siècle av. J.C.), Hippias majeur, Phèdre, La République, l.10, in Œuvres complète, trad. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950.

Plotin, (3eme Siècle), Ennéade, 1, 6, trad. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

Pommier Edouard, Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard, 2007.

Rochlitz Rainer, (textes traduits et présentés par), Théories esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990.

Schaeffer Jean-Marie, L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du 18ème Siècle à nos jours, Paris, Gallimard, 1992.

Schiller Friedrich von, lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795, trad. Franç. R. Leroux, Paris, Aubier, 1976.

Schopenhauer Arther, Le Monde comme volonté et comme représentation (1819), Paris, PUF, 1966, 3 vol.

Valéry Paul, Variété, in Œuvre, Paris, Gallimard, coll.<<Bibliothèque de la Pléiade>>, 1957, t1 .

telegram

@soramnqraa الجماليات

يهدف هذا الكتاب إلى التعريف بالجماليات التي لا يخفى على أحد مدى الاهتمام الذي كانت ولاتزال تحظى به إلى اليوم: فهي تغطي حقلا معرفيا وقيميا في غاية الأهمية، يجمع بين ما هو فلسفي وما هو علمي، بين ما هو جمالي وما هو أخلاقي، كما يجمع بين ما هو حضاري وما هو ثقافي...إذ تقارب موضوعات تنصب على كل ما له صلة بالمعرفة بوجه عام، من تصور وإدراك وحدس وتمثل وحكم وذاتية وموضوعية وشك ويقين...وتمتد لتعالج موضوعات ذات صلة بالسلوك والممارسة، وبمواقف الذات من الوجود والحياة وبكيفية العناية بمظاهرها وتجلياتها وسبل عيشها. لا عجب أن نجد لها في حقل المعرفة، مرادفات كثيرة تعكس تنوع وتعدد الموضوعات التي تعنى بها. فهي فلسفة الفن، وهي علم الجمال، وهي نقد ملكة الحكم، وملكة الذوق، وهي نظرية الجمال والجميل، وهي دراسة الظواهر الحسية وعلم الادراك الحسي، والمعرفة التي تعنى بالأحاسيس والمشاعر والعواطف ومقاربة اللذة والمتعة والسرور والغبطة والخوف والرهبة والتقدير والاجلال والتقديس...وهذه كلها مفاهيم تحيل على نشاط إنساني ضارب بجذوره في أعماق النفس الإنسانية ويمتد عبر التاريخ: نشاط ما فتئ الاهتمام به يزداد يوما بعد يوم، ألا وهو الفن: خصوصا في زماننا المعاصر الذي أضحى فيه إضفاء الطابع الجمالي على العالم سمة مميزة له.


WWW.PAGE-7.COM
ISBN 978-603-8387-30-6
9 786038 387306
Designed by Maher Adnan

